البعد الثالث...

في الحضارتين العربية والغربية

(قراءة جديدة في فلسفة «شبنغلر»)

■ د.عصام قصبجي*

((إنّ حشداً لا حد له من الكائنات البشريّة يجري في جدول لا ضفاف له، ويطالعنا في مشرعة الجدول ماض مظلمٌ يفقد فيه إحساسنا بالزمان كلّ قوى التعريف فيه، ويتوسّل خيالنا القلق، أو المتبرّم، بالمراحل الجيولوجيّة كي يخفي عن الأنظار أحجية غير قابلة للحلّ أبد الدهر. ويمثل أمامنا في إدبارة الجدول مستقبل لا يقلّ عن الماضي ظلاماً وانعداماً زمانياً. على هذه الشاكلة منشأ الصورة الفاوستية للتاريخ البشري ومصدرها.

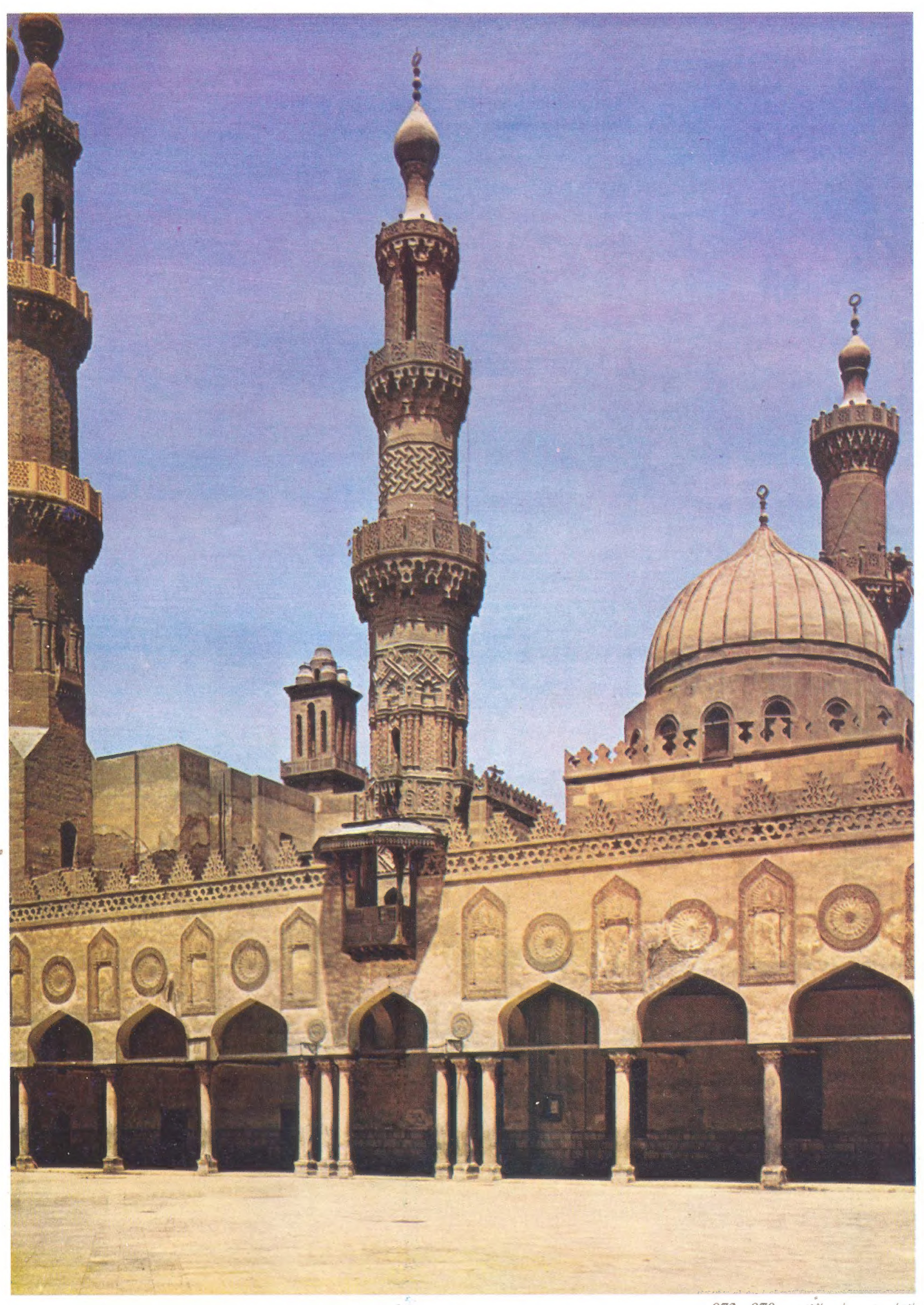
وعلى امتداد الماء تمر بنا سلسلة أمواج من الأجيال غير المتناهية. وتتسع هنا وهناك سهامٌ من نورٍ وتتراقص في كل مكان فوق الجدول ومضات تشوش المرآة النقية الواضحة وتعكرها، ومضات تتبدّل وتتلألأ وتختفي، وهي ما ندعوه بالأفخاذ والقبائل والشعوب والأجناس التي توحد بين سلاسل من الأجيال داخل هذه أو تلك المنطقة المحدودة من مناطق السطح التاريخي. واتساع التفاوت في قواها الإبداعية يفرض تفاوتاً في ديمومتها وتغضنها، وعندما تموت القوة الإبداعية تختفي أيضاً إشارات التعريف السيمائية واللغوية والروحية، وتخمد الظاهرة وتذوب ثانية في غضون الأجيال.

ولكن، فوق هذا السطح أيضاً تنجز الحضارات العظمى دورة أمواجها الفخمة الجليلة وهذه الأمواج تظهر فجأة وتنتفخ متورمة في خطوط جميلة رائعة، ثم تهبط لتستوي وسطح الماء وتختفي فيبدو إثر ذلك سطحُ الماء مرّةً ثانيةً، قفراً يغطّ في سبات عميق)).

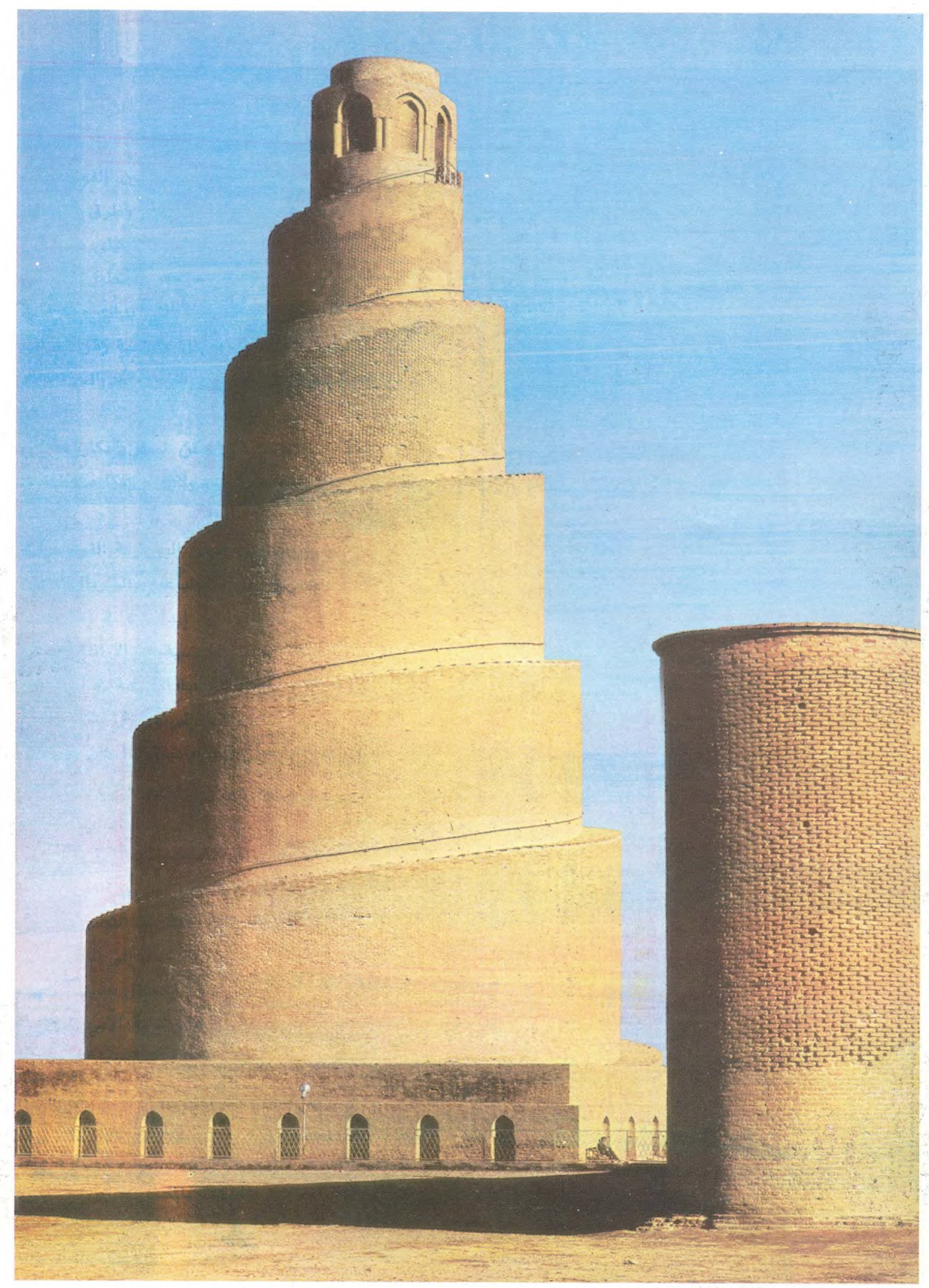
((وتولد الحضارة في اللحظة التي توقظ فيها نفسٌ عظيمةٌ الروحانيةَ الأوّليةَ للإنسانية الأبديّة الطفولة، وتعزل نفسها لتصبح شكلاً مما لا شكل له، وشيئاً محدوداً فانياً مما هو خالد وغير محدود، فتزدهر في تربة رقعة من الأرض خاصة بها، حيث تبقى ملتصقة بهذه الرقعة شأنها في ذلك شأن النبات، ثم تموت عندما تحقق كل إمكاناتها في أشكال شعوب، ولغات، ومذاهب، وفنون، ودول، وعلوم، وتعود إلى نفسها الأوّلية)).

على هذا النحو الشعري السوداويّ يصور «شبنغلر» ظهور الحضارات الإنسانية وزوالها، ومن الجلي أنّه لا يؤمن بحضارة إنسانية واحدة، أو تاريخ إنساني واحد، وكأنه يردد مع «غوته» أنه كان هنالك «إنسان» ولم يكن هنالك «إنسانية» أو كأنه يؤكد أصداء وجودية «كيركغارد» و«هيدجر» ذات يوم: ((أنا وأنت! أيّة هوة تفصل بين هذين الوجودين))، وإذا كان الأمر كذلك ولعله كذلك حقاً فإن الذات الحضارية كالذات الإنسانية ذات فردية مستقلة لها عالمها الذي يتأبّى على الذوبان في الروّح المطلق، ومن ثم كان لابد من التسليم بأن الحضارات قوىً روحيةٌ عظمى

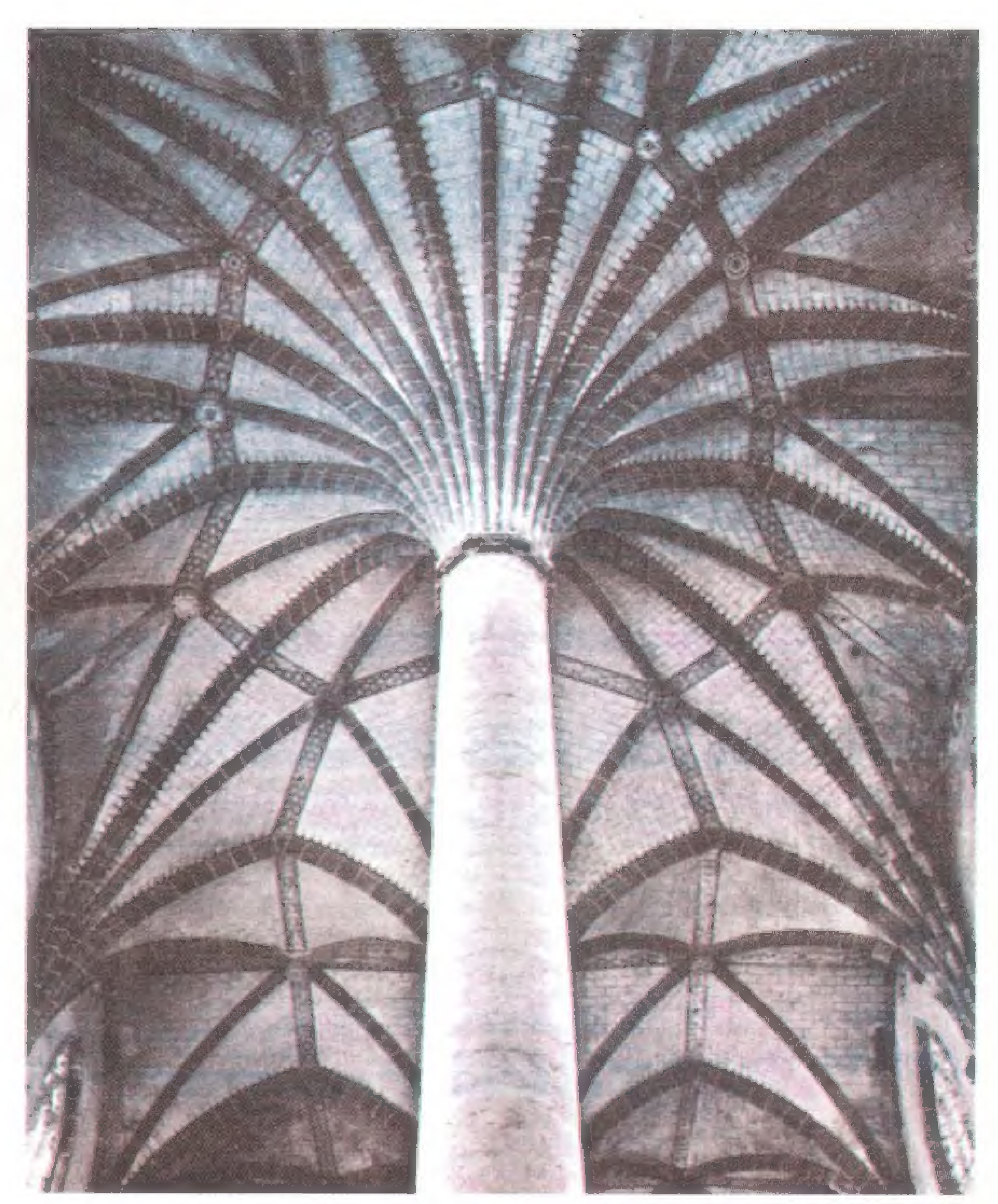
* أستاذ النقد الأدبي بجامعة حلب.



القاهرة - جامع الأزهر، 970 - 972 م.



سامراء - الجامع الكبير، 848 - 852 م.


كنيسة في تولوز - فرنسا

كاتدرائية قوطية - سان جاك كومبوستيل

تنشد كل واحدة منها تحققها واكتمالها صوراً من الإبداع تنقش في نسيج الزمان مناهجَ علم، وأنماط فكر، وألوانَ فن، وطُرُزَ عمران، حتى إذا ما تحقّقت واكتملت ألمّ بها الوهن، وأدركتها يدُ الفناء، وآلت مدنيةً خاويةً جرداء تصفر فيها الرياح كما تصفر في شجرة يابسة جفت عصارتها وتساقطت أوراقها، مدنيةً متحجّرةً تترقّبُ الموت وقد أضناها السأم، وعصف بها زمهرير الشتاء.

فلنقل، إذن، إن الحضارات دوائر روحية منفصلة تجاهد لكي تحقق مظاهر إبداعها في العلوم والفنون والآداب، وهي في اقترانها بالفراغ اقتراناً يكاد يكون صوفياً إنما تختار لنفسها رمزاً خاصاً كأنها تعتصم فيه بالخلود، ويغدو هذا الرمز بعد ذلك لغةً مجردةً تفسّر الأبعاد الروحية الكاملة لهذه الحضارة تفسيراً حدسياً باطناً يقرأ «الصيرورة» و«يتنبأ» بالمصير الذي لا يُقهر ولا يُرد. وآنذاك فلا مناص لنا من أن نبحث عن «الناس» لا عن «الإنسانية»، فالإنسانية كلمة مجرّدةٌ مغرقةٌ في التجريد، وما ثمة إلا أناس يبحثون عن السكينة بعيداً عن الخوف أو القلق الذي لازمهم منذ فجر الوجود، وهم يبحثون عن هذه السكينة بوسائل شتى من العلوم والفنون واللغات والآداب، تبعاً للروح الحضاري الذي ينتمون إليه، حتى ليغدو بحثهم هذا غاية بعد أن كان وسيلة، وبينما كان ينبغي أن يلوذ الإنسان بأخيه الإنسان في بحثه عن هذه السكينة آثر أن يلجأ إلى الصراع، ويبني أمره على القهر، وبدلاً من أن يفهم الآخر أو يأنس به أراد أن يخضعه، ثم إنه لم يبحث عن ذاته أو سكينته في ثقافة الآخر أو فنه، وإنّما أراد أن يفرض ذاته على ثقافة الآخر أو فنه صراعاً نابعاً من فقر العقل وخواء الروح.

فلنسلّم، إذن، ولو على حين، بأن الحضارات دوائر مغلقة لكل دائرة منها رمزها الذي يعبر عن شعورها بالوجود فلا يماثل رمزاً آخر أبداً، ولنمض مع «شبنغلر» وهو يحدّد الحضارات الكبرى: الفرعونية، واليونانية، والعربية، والغربية، ورموزها: الدرب، والحجم، والكهف، والفراغ، وإنما كان «الدرب» رمز الحضارة الفرعونية لأن المصري القديم كان يرى الحياة الدنيا معبراً إلى الموت، ولذا برع في كل علم أو فن يمت بصلة إلى الخلود، وكان الهرم العظيم محض قبر ينتظر فيه المرء أوان الرحيل إلى عالم الخلود، وكذا كان «التحنيط» جهد عالم يتشبث ببقاء الجسم انتظاراً لعودة الروح، وإذن فما نحن في هذه الحياة الدنيا إلا عابرو سبيل، وما هذه الحياة الدنيا إلا

درب العبور، وما العلوم، والفنون، والعمران، إلا وسائل تعين على العبور.

وأما الحضارة اليونانية أو «الأبولونية» فرمزها الحجم، لأن اليوناني كان ينطلق في تصوره للوجود من المشخص المحسوس، وتجلى ذلك في فكره عندما جعل الروح جسماً مكوناً من أجزاء بينها انسجام جميل، وعندما فهم الدولة «مدينةً» حدودها ما يدركه الطرف، كما تجلى في فنه عندما فتن بالجسد الإنساني ينحته تمثالاً للعيان، وعندما غلا فشخّص الآلهة تشخيصاً إنسانياً بائساً. وواضح هنا أن الحضارتين، الفرعونية واليونانية، تفصحان عن الظاهر فحسب من خلال بعدين هما الطول والعرض وإن كانتا تختلفان في مغزى هذا الظاهر، وواضح أيضاً أن المرئي الحسي الذي تسطع عليه الشمس فلا تبقي فيه شيئاً خفياً هو ما مَثَلَ فيهما للعين من صيرورة زمانية حية تحولت إلى رمز مكاني ميت، وهكذا كان لابد من ميلاد روح حضاري جديد يجاوز المحدود إلى اللامحدود، وكان لابد من بعد ثالث هو العمق يضيف إلى ضوء البصر نور البصيرة، وهكذا ولد الروح الحضاري العربي الذي اتخذ الكهف سكناً ورمزاً.

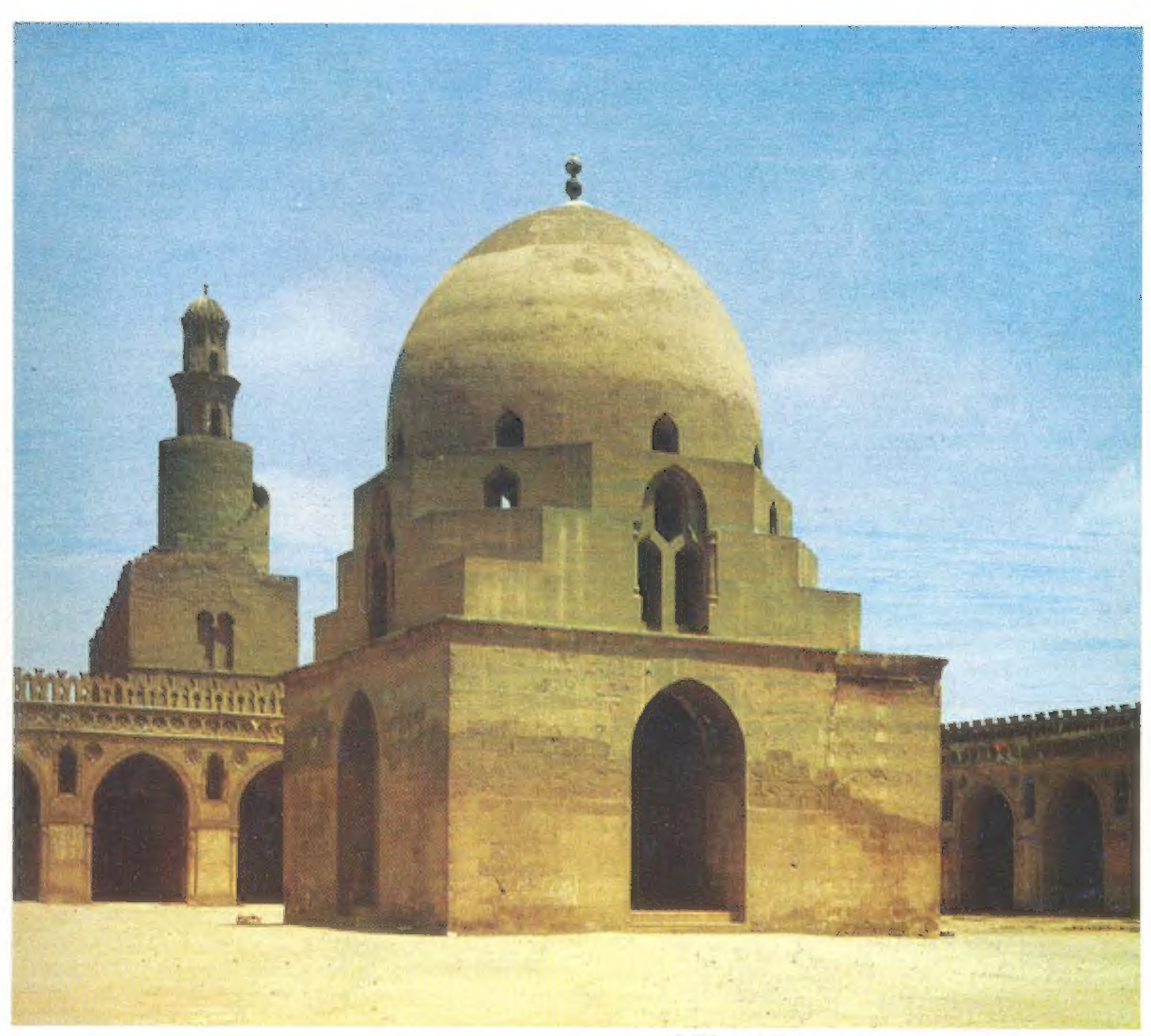
والكهف - أو القبة - إنما هو لواذٌ بالذات، أو غوصٌ فيها، أو استبطانٌ لها يعين على فهمها، ويفسر أسرارها، ومن ثم يعين على فهم الوجود ويفسِّر أسراره، فيوحّد بين الذات والوجود توحيداً يحررها من القلق، ويعصمها من الخوف، وهكذا لم يعد ثمة بعدان مرئيان لظاهر الوجود، وإنما صار هنالك بعد ثالث لباطن الوجود، هو العمق الذي يتحرر من كل إسار، وينفر من كل سطوة، ويتجاوز المحدود إلى اللانهائي، ويقفز من الأزل إلى الأبد، وبدلاً من أن ينطلق العربي في «الدرب» أو يتوقف عند «الحجم» فلا يدري إلى أين المصير، ولج إلى كهف الذات يستنبئها عن أسرارها، ويستلهمها ألوانها، لينظر من بعد ذلك إلى الوجود وقد انجلى له وجوداً ينتظر دائماً من يميط اللثام عن وجهه الجميل، ومن ثمّ لم يعد العقل وحده يجوب آفاق الوجود، فقد صار للقلب معه شأن، ولم تعد الفلسفة وحدها تحاول فهم العلة والمعلول، إذا غدا التصوّف يبدّد بجوى القلب العلة والمعلول معاً ليستوي موحّداً على جودي العرفان.

فلندع، إذن، نقاب الغموض مسدلاً على وجه الكون، كما هو مسدل على وجه الجمال، فالعروس واحدة والنُّقُبُ متعددة كما قال الفيلسوف «الحضرمي»، ولنمض مع العارفين في باطن الكهف يردّدون قوله عليه الصلاة والسلام: ((إن الله جميل يحب الجمال، وإنّ كل ما في الكون من جمال إنما هو بعض جماله، وإنّه - سبحانه - كان كنزاً مخفياً أراد أن يُعرف، فخلق الخلق ليُعرف، فإذا الوجودُ كله مرآةٌ إلهية، وإذا النقطةُ هي الدائرةُ، وإذا التصوّف غايةُ الفلسفة، وإذا أرسطو قد عاد أفلاطونَ، ومع أفلاطون فَضْلٌ من الإشراق والفيض. وبذلك غاص العربي في أعماق الكهف حتى أدرك اللانهائي أو كاد، ثم راح يفصح عنه في مجالي إبداعه ممتزجاً بصبوة القلب، وصولة الوجدان.

ففي العمران كان البيت العربي ينطوي على صورة الكهف، إذا يُعرض عن عظمة الظاهر إلى جمال الباطن، فإذا الظاهر جدرانٌ صمّاءُ لا زخرفَ فيها، ولا رونق لها، ولا تكاد تفصح عن شيء، حتى إذا جاوز المرءُ فتحةَ الباب إلى ممر يطول أو يقصر، كان ثمة صحنٌ يرنو إلى السماء مع أنغام المياه وحفيف الأشجار، تحيط به غرف حفلت بأنماط الزخارف، وأفانين الحسن، ونفائس الرياش، ولألاء الأضواء، في حركة دائرية كحركة الطواف، وتحت بريق النجوم، وسحر القمر: (فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته، ويهيئ لكم من أمركم مرفقاً) وهكذا لم يعد الكهف قرينَ الظلمة وإنما غدا مثوى الرحمة وموئل القلب.

وفي الدولة، لم يعُدْ مَرمى الطرف حداً للوطن، وإنما خفقة القلب، وصارت الأرض كلها بعداً واحداً لا حدودَ له، فكنت ترى العربي ينتقل من أقصى الغرب إلى أقصى الشرق، لا يرى في ذلك غربةً أو يحس بغرابة، حتى لكأن طريقه كان حريراً خالصاً لا شوك فيه، ومن أين يأتي الشوك وقد أنس الروح الحضاري العربي بالإنسان غاية سامية بذاته، لا يُتَوسَّلُ إليها بتراب، أو يُوصَلُ إليها بلون، أو يحجبها حدٌّ، فالوطن هو حيث يخفق القلب متطلعاً إلى صفاء السماء.

وفي العلم انطلق الروح العربي من قوله تعالى: (وفي أنفسكم أفلا تبصرون) فنقّب الخوارزمي عن أسرار الجبر، وكشفَ المجهول الغامض من قوانينه بدلاً من أن يُولعَ بالمسح الهندسي المتصل بالمحدد المرئي في بعدي الطول والعرض، وبرع ابن حيان في الكيمياء يستنطقها قواها السحرية القادرة على تحويل العناصر، وظهر «الاسطرلابُ» يرنو إلى حل لغز الفلك اللانهائي، وأبدع الغزالي في تحليل النفس البشرية وأسرارها



القاهرة - جامع ابن طولون، 871 - 879 م.

في «الإحياء» و«المنقذ» وبدا أن كل شيء لابد من رده إلى الذات تحدد قيمته، وتجلو رؤاه، حتى لقد هَدَلَتْ مطوَّقَةُ «ابن حزم» في الأندلس تبوح بأسرار الهوى وتداوي النفوس.

أما الفن فقد آثر موسيقى الزخرفة ـ فضلاً عن الموسيقى المجردّة ـ ((دائرةً سحرية ذهبية لألاءة تحمل الناس بعيداً عن الواقعة الدنيوية إلى الرؤى)) فنأى بجانبه عن تصوير المادة في النحت، أو تصوير المشخّص في المسرح، وغاص في أعماق كهفه حتى شارف المطلق أنغاماً هامسةً، ونقوشاً عذاباً تحكي هواجس النفس، وومضات الروح، فتبدأ بالنقطة ثم لا تنتهي بالدائرة حتى تجعل المادة بريقاً سحرياً يخطف الأبصار، فيبعث على الاعتقاد بأن الحامل المادي عدمٌ محض، وألا وجود إلا للأنغام الملونة تتراقص أمام البصائر لا أمام الأبصار، وألا جدران تعوق الذات عن الفضاء اللانهائي.

ويعضد الموسيقى المزخرفة في ذلك كله لونان: الذهبي الذي يتشح بسحر الغموض خارج الطبيعة، والأزرق الذي يتسامى مع الروح داخل الطبيعة، ويتناغم اللونان فوق القباب اللازوردية، والمآذن السامقة، ويتبدد ثقل المادة أمام همس النغم، فترهفُ أنغام الموسيقى، وترهفُ حتى تحيلَ ضريحاً أنشأه الهوى، كتاج محل، إلى سيمفونية مرمرية تسبح في الفراغ، فلا تكاد تُسمع حتى ترى، ثم لا تُسمع ولا تُرى، كأنها الرؤيا يبصرها القلب وتصغي إليها الروح.

والآن! هاقد آتت الحضارة العربية أُكُلَها رطباً جنياً، وهاهي ذي صفرة الغروب تعلو أوراقها المتساقطة، فتنطوي على ذاتها مترقبة الشعاع الأخير. وهناك على ضفة المتوسط الأخرى انبجست مع عصر النهضة حضارة وليدة هي الحضارة الغربية (الفاوستية) التي اختارت الفراغ رمزاً لها، وآثرت القوة والمعرفة والإرادة على الروح، كما فعل «فاوست» في مسرحيتي «مارلو» و«غوته» فاوست الذي ارتضى الجحيم الأبدي ثمناً لتوكيد الإرادة، وسلطان الطموح، ولو زمناً يسيراً. وهكذا كان للحضارة الغربية البعد الثالث الذي كان للحضارة العربية من قبل، وهو العمق بيد أنها لم تنطو عليه في كهف الذات، وإنما حلقت به في الفراغ، فاجتاحت الأبعاد، وقهرت المسافات، وطافت في أقطار السماء كما غاصت في غياهب الأرض، وتسلقت الجبال كما جازت المحيطات، واخترعت من الآلات ما سخر الأبعاد كلها لإرادة الحضارة الغربية

كاتدرائية أميان - فرنسا (ليتوغراف)

في قهر العالم وترويضه، وبدا كما لو أن الغربي الفاوستي انفصل عن ذاته وهو يجوب أرجاء الكون ظافراً تعلوه بشائر النصر، فها هو ذا الكون قد أصبح صاغراً طيعاً في يده، وهاهو ذا «ميفيستو فيليس» قد برّ بوعده فأعطاه صولجان العظمة، وتوجه بعنفوان القوة، وإن كان قد سلبه روحه.

ولنتلبّث ملياً ونحن نتأمل مظاهر الإبداع الغربي، ففي الفكر ظهرت الفلسفات الكبرى كلها تؤكد سطوة الإنسان على هذا الكوكب، وشرع الفلاسفة يميطون اللثام عن ألوهية الإنسان، فما المثالية الكانطية، أو الجدلية الهغلية، أو المادية الماركسية، أو الذرائعية النفعية، أو الوجودية الكيركغاردية، إلا صور للروح الفاوستي في نزوعه إلى جبروت القوة، وما نيتشه إلا الرمز الأكبر لهذا النزوع: لقد غدا الإنسان إلهاً وصارت القوة ديناً. والآن! لم يعد ثمّة ما هو محظور أو محرّم، ونزع الحجاب عن كل شيء، وتوغّل «فرويد» في مسارب النفس لا يردعه عن هتك أسرارها أمام الملأ رادع، وبالجملة، نودي فاوست: أن افعل ما تشاء فلا تثريب عليك.

ففي العمران بدأت أبراج الكنائس تصافح الغيوم، وعبر النوافذ الملونة كانت العين المفعمة بالضوء تستشرف الأفق البعيد، وظهرت الشرفة، فضلاً عن النافذة، تؤكد الاندفاع في الفراغ بدلاً من الانطواء على الذات، وبدت العمارة الغربية كأنها صرخةٌ جبارةٌ للإرادة تحلّق عالياً في السماء، ولم يعد الزقاق الملتوي الضيق الأليف الذي تتهامس فيه النوافذ قادراً على الصمود أمام الشارع العملاق المستقيم الذي لا تكاد تبصر له نهاية.

وفي الدولة ظهر النزوع إلى بسط الإرادة واضحاً جلياً، فلم تعد أسوار المدينة حدوداً للوطن، وإنما صار الوطن حيث الإرادة الغازية القاهرة حتى ولو بلغت أقصى المعمورة، أو جاوزتها إلى أقاصي الفضاء.

وفي العلم ظهرت النظرية النسبية تجتاح الأبعاد كلها، وتجعل الزمان جزءاً من مفصلة الوجود، ثم توالت النظريات التي تريد تفسير كل شيء من أسرار الإنسان والمادة والطاقة والفراغ، وإخضاعه لإرادة الإنسان الإله لئلا يُفلت أي شيء في هذا الكون العظيم من قبضة الإرادة الإنسانية القاهرة.

أما الفن فقد كان لابد للروح الحضاري الغربي من فن تتردد في نغماته أصداء الفراغ اللانهائي، ولم يكن التمثال اليوناني المشخّص قادراً على ذلك، كما لم يكن في التصوير الزيتي متّسع لهذه الروح الهلوع، وهكذا علا شأن الموسيقى التي تفصح عن اللانهائي في عظمة شامخة، وكبرياء سامقة، وبدأ التصوير نفسه يتحول إلى نغم، وكانت ابتسامة «موناليزا» «دافنشي» بداية التحول من المحدود إلى المطلق، ومن الواضح إلى الغامض، ومن التصوير إلى التعبير، ومن ثم كانت لغزاً حضارياً تعالت بعده أصداء الأنغام في الفن الانطباعي، والسريالي، والتجريدي، واقتربت شيئاً فشيئاً من النغم الزخرفي العربي.

بيد أن الموسيقى الخالصة ظلت الفن الذي تجاهد الروح الفاوستية لتوكيده، حتى إن «شوبنهور» جعلها غاية الفلسفة، كما جعلها «كانط» غاية الفن، ومع ذلك ظل التشخيص كامناً في الموسيقى الغربية (التصويرية) كما ظل بارزاً في النحت، ولم يقدّر للحضارة الغربية أن تتحرر منه كما تحررت الحضارة العربية في الزخرفة، وإذا كانت التماثيل لا تزال تعمُرُ ميادين الغرب، ومعابده، وفنونه، خلافاً لما حكم به شبنغلر، فلأن الروح اليوناني الذي كان شبنغلر يمقته مقتاً شديداً لم ينطفئ تماماً،

وظل يومض حيناً بعد حين، ولم يقدر للغربي أن يعرض عنه أو ينكره أبداً، بينما تمكن العربي من أن يأنس بالموسيقى الخالصة التي لا تسمعها إلا عين القلب.

وهكذا اندفعت الحضارة الغربية في الفراغ لا تكاد تبصر مواطئ أقدامها، ولا تكاد تستشرف مواقع أبصارها، مثلما انطوت الحضارة العربية على الباطن وكأنها تخاف من الفراغ، فلا تكاد تطل من كوى الكهف حتى ترتد قانعة مستسلمة إلى سكينة حالمة. وبينما أكدت الحضارة الغربية الإنسان حتى شارفت به مقام الألوهية، نفى النغم الصوفي في القرون المتأخرة من الحضارة العربية الإنسان حتى جعله ظلاً وشبحاً، وبدلاً من أن يردِّد مع الحلاج: أنا الحق توكيداً للذات الإنسانية في الله - كما قال إقبال - راح يردد عن فناء الذات أنغاماً بوذية شاحبة تناهت إليه من الشرق البعيد.

يلوح، إذن، أن الحضارة العربية أسرفت في الغوص على الذات حتى نفتها، كما أن الحضارة الغربية أسرفت في البعد عن الذات حتى نسيتها، أفما من سبيل إلى اللقاء؟ وهل نردِّد مع شبنغلر أن الحضارات دوائر روحية منفصلة، وان الحضارة العربية أفلت بينما توشك الغربية أن تأفل فهما قطبان قضي عليهما بالفراق؟ لقد آن لنا أن نحدد بعض الصُّوى في تاريخ الحضارات فقد تساقطت أوراق الحضارتين منذ زمن. وآلت الحضارة الغربية إلى مدنية آيلة للسقوط ما فتئت ترتعد من برد الشتاء منذ قرن من السنين، وإذا كان لنا أن نأخذ بظاهر قول «شبنغلر» فلا سبيل إلى إحياء ما اندثر أبداً، بيد أننا نستطيع أن نتأمل في قوله ملياً لنلاحظ أن البعد الثالث وهو العمق الذي جمع بين حضارتين متعاقبتين أزهرتا على ضفاف المتوسط يمكن أن يستدير على نفسه كما يستدير الفلك، ليبدع حضارة باطنها الكهف وظاهرها الفراغ، تنطلق من أعماق الذات الإنسانية في كهفها الوادع الزاخر بالألوان والأطياب لتطل على الفضاء السحيق في فراغه الحافل بالعظمة والجلال، وكأنها النقطة والدائرة.

وهاهنا تبدو رمزية المتوسط بالغة الدلالة على ما يمكن أن تبدعه يد الزمان، فالحضارتان العربية والغربية تتصافحان على رماله الوادعة، فيبدو وكأنه كهف الأسرار في انغلاقه وتوسطه، ما خلا بعض الكوى في طرفيه تطلان به على فراغ المحيطات، أو كأنه العمق الذي تلتقي فيه الحضارتان استعداداً لتوثب جديد عظيم. وإلى أن نسمع موسيقى هذه الحضارة المتوسطة، أم أقول المتوسطية؟ ربما جاز لنا أن نحلم بعالم ينأى فيه «فاوست» بنفسه عن «ميفستو فيليس» ويبحث عن المعرفة في ذاته الباطنة قبل أن يبحث عنها في المادة الظاهرة، عالم تتحرر فيه الموسيقى من الصور، ويستدير الكهف فيه إلى الضوء ليؤكد نزوعه إلى الفضاء اللانهائي كما أكد سكونه إلى الروح اللانهائي، وما هما إلا حقيقة واحدة.

لقد مضى «شبنغلر» مثقلاً بتشاؤم مرير وهو يرى آخر الحضارات التي أحبها يتهاوى دون بريق أمل في انبعاث جديد، فالكهف العربي أخلد إلى صمت عميق، والفراغ الغربي استنفد قواه في غروب وشيك، بيد أن لنا أن نبصر عبر هدهدات أمواج المتوسط وومضات نجومه بشيراً بحضارة تفهم العمق دائرة وجد تحوم حول الأفلاك في الفضاء اللانهائي، وتدرك كما أدرك جلال الدين الرومي ذات يوم أن الذرة والمجرة تنطويان على الوجد نفسه وهما تدوران حول قطب الوجود الواحد، لأن الذي يفجّر طاقة الروح هو كمن يفجّر طاقة المادة، ومنذا الذي يستطيع أن ينفي عن المادة أنها روح متجمدة، وعن بداية الذات أنها نهاية الفراغ!؟

ولا ريب أن ما يبدو من خلاف بين الحضارتين اللتين تحتضنان المتوسط يمكن أن يغدو وفاقاً، فشمس المتوسط تستطيع أن تصهر جليد التباعد، وان تبدد ظلمات التنافر، حتى يستبين أن اللواذ بالكهف هو بداية التسامي إلى السماء.

* * *

جماليات الصورة في الفن اللفظي..

مقاربة تراسلية !..

■ د. عبد النبي اصطيف*

هل للصورة أهمية في الفن اللفظي Verbal Art وبخاصة الفن الشعري ؟

يبدو الجواب على سؤال كهذا بدهياً، وهو بالإيجاب لا محالة. وهل ثمة من يماري في أهمية الصورة في الشعر؛ وهل ثمة حاجة للتذكير بانشغال البلاغة العربية. بعلومها المختلفة. بالصورة الشعرية تشبيهاً، واستعارة، وكناية، ومجازاً، للتدليل على الطيف الواسع لهذا الانشغال بالصورة من جهة، والتنوع الغني اللافت النظر في أشكال هذا الانشغال.

هناك من يزعم أن الشعر ليس غير رسم بالكلمات، بل إنه مستعد للمضي في قناعته هذه إلى حد إخراج ديوان شعر يحمل عنوان «الرسم بالكلمات» كما كان حال نزار قباني. وهناك من يؤسس الشعر على قاعدة من الصورة، في دقتها وتكثيفها ووضوحها، كالصوريين imagists، وهناك من يماهي بين الصورة والشعر كما هو شأن المروّجين للشعر المحسوس Concrete Poetry، وهناك وهناك... . ولكن هل ثمة من داع إلى حشد الشواهد والأدلة والأمثلة في أمر يبدو بدهياً إلى حد يجعل مناقشته نوعاً من فضول القول. ذلك أن شأن الصورة في الفن اللفظي عظيم، ويكفي المرء أن يذكّر بما نفعله عندما تعجز اللغة عن وصف المجردات في عوالمنا من أفكار ورؤى وهواجس وأحاسيس ومشاعر وعواطف فنلجأ عندئذ إلى عالم المحسوسات لعله يسعفنا في الإفصاح عن هذه المجردات البعيدة التداول عن المتلقي الذي قد يصعب عليه التحليق معنا، أو مجاراتنا في متابعة ما يدور في عالمها وعالمنا الداخلي الذي يحتضنها بمقدار غير يسير من الحميمية. لأننا نرى أن اللجوء إلى الصورة وحده الكفيل بمساعدتنا في تجسيد ما يصعب الحديث عنه أو وصفه على نحو دقيق ييسر على المتلقي فهمه واستيعابه ومن ثم التماهي مع صاحبه على نحو من الأنحاء أو درجة من الدرجات.

ومن المعروف أن للصورة أدواتها: فثمة الضوء والظل، وثمة الألوان المختلفة، وثمة المنظور Perspective، وثمة الأبعاد الثلاثة التي تطبع كل فن مكاني spatial art أساسه الفسحة space التي تشغلها هذه الأدوات وتستثمر من جانب الفنان لتحقيق أغراضه الفنية وفوق الفنية. والتعامل مع هذه الأدوات لا يكون إلا تعاملاً بصرياً visual عندما تكون قابلة للإدراك البصري، أو خيالياً imaginative من خلال إنشائها بقوة الخيال عندما تكون صلتها بالواقع صلة واهية.

ومنشئ الفن اللفظي يستخدم الصورة لأنه يرى فيها خير عون على إيصال رسالته بشكل عام، ولأنه يودّ متلقيه بشكل خاص أن يتعامل مع هذا المكوّن من مكوّنات رسالته بصرياً على نحو يجعله يتبين وجهاً محدداً منها لا سبيل إلى تبيّنه إلا عن طريق الإدراك البصري visual perception. وإذ يلجأ هذا المنشئ إلى الصورة فإنه ينتقل بمتلقيه من المجرد إلى المحسوس

* استاذ الأدب المقارن في جامعة دمشق، والمدير العام للهيئة السورية للكتاب.

(بصرياً)، ومن فن المسموع إلى فن المرئي، ومن الفن اللفظي إلى الرسم، ويحفزه على مواكبته في هذا الانتقال، حباً وكرامة، إذا ما أراد أن يحسن الإصغاء إلى المرسل، أو مشاركته في عمله أو خلقه أو إبداعه بوصفه مبدعاً مشاركاً Co-creator على حد تعبير رولان بارت.

وينطوي هذا الانتقال من فن جميل إلى فن جميل آخر على إنشاء علاقة خاصة بين تجسيدين فنيين ينتميان أصلاً إلى فنين جميلين (يختلفان في الأداة إذا لم يختلفا في الموضوع ونمط المحاكاة في عرف أرسطو)، ولكنهما يرتبطان بوشائج قوية وطيدة الأركان مؤسسة على وحدة الفنون. علاقة تدرس عادة ضمن ما يعرف بـ:

• الدرس المقارن للأدب على الطريقة الأمريكية قديمها وراهنها؛

• التراسل بين الفنون وبخاصة لدى الفرنسيين الذين عنوا بهذا الضرب من الدراسات الجمالية ولا سيما كبير علماء الجمال لديهم إيتيان سوريو في كتابه تراسل الفنون: عناصر علم الجمال المقارن

La Correspondance ()des Arts: Elements L`Esthetique Comparee، الذي ترجمه إلى العربية المرحوم الدكتور بدر الدين القاسم الرفاعي ونشرته وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية عام 1993.

وبالتالي فنحن لسنا في حاجة إلى تسويغ العناية بهذه العلاقة (أو هذا الانتقال) أو دراستها، وهو ما يسعى البحث الحالي إلى القيام به من خلال محاولة تذوق مبدئية لأنموذجين ينتميان إلى الفن اللفظي وهما آية النور المعروفة (القرآن الكريم، سورة النور، الآية 35)، وقصيدة غنائية قصيرة للشاعر السويدي غونّار إيكيلوف (Gunnar Ekelof 1907 - 1968)، سنتوقف عندها في دراسة لاحقة.

- آية النور

1. النص:

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري، يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور، يهدي الله لنوره من يشاء، ويضرب الله الأمثال للناس، والله بكل شيء عليم ﴾.

صدق الله العظيم

القرآن الكريم، سورة النور، الآية (35)

2. الشرح:

﴿ الله نور السموات والأرض ﴾: أي نورها مستمد منه، أو هو سبب النور الذي يشملها، فنوره وسع السموات والأرض.

﴿ مثل نوره ﴾: لما كان يصعب على الإنسان استيعاب فكرة النور الشامل للسموات والأرض، وتصوّر نور كهذا، وهو العاجز حتى أن ينظر إلى الشمس لشدة نورها، كان لا بد من تضييق ساحة التصوّر ليسهل عليه إدراك هذا النور، وهكذا جاء المثل.

ونوره: نور الله عز وجل.

﴿ كمشكاة ﴾: موضع الفتيلة من القنديل. وقيل هي كوة في البيت، والمعنى الأول أولى وأفضل للصورة والدلالة معاً.

﴿ فيها مصباح ﴾: المصباح هو الزبالة التي تضيء.

﴿ المصباح في زجاجة ﴾: أي أن هذا الضوء مشرق في زجاجة صافية.

﴿ الزجاجة كأنها كوكب دري ﴾: كوكب مضيء، شبّه الزجاجة الصافية التي يتلألأ فيها النور، أو يتقد، بالكوكب المضيء المبين الضخم.

﴿ يوقد ﴾: هذا المصباح أو الكوكب يستمد نوره من زيت الزيتونة.

﴿ من شجرة مباركة ﴾: شجرة مباركة من الله لأنها على خلاف الأشجار، التي تنبت ثمراً يتخذ منه الزيت وقوداً للمصابيح، لا تموت إلا أن تجتث أو تحرق.

﴿ زيتونة ﴾: شجرة الزيتونة لا تموت حتى ولو تقدم بها السن، لأنه تنبت من فروع جذوعها الممتدة على الأرض، أو من امتدادات جذورها القريبة من سطح الأرض، خلفة جديدة دوماً. من هنا نجد إلحاح شعراء فلسطين المحتلة على نعت أنفسهم بزيتون الأرض الذي يتحدى الموت الذي يتهدده به العدو

الصهيوني.

﴿ لا شرقية ولا غربية ﴾: أي تقصدها الشمس من أول النهار إلى آخره فيجيء زيتها صافياً معتدلاً مشرقاً، وقيل: هي بصحراء لأن ذلك أصفى لزيتها.

﴿ يكاد زيتها يضيء ﴾: لأنه أجود أنواع الزيت، فهو مستمد من شجرة مزروعة في مكان فسيح باد ظاهر ضاح للشمس تقرعه من أول النهار إلى آخره ليكون ذلك أصفى لزيتها وألطف.

﴿ نور على نور ﴾: أي أن هذا البيت نور في حد ذاته، ويوقد فتتقد النار به، فيصبح نوراً على نور. فهو نور النار ونور الزيت عندما يجتمعان.

﴿ يهدي الله لنوره من يشاء ﴾: أي من عباده، فما دام الله قد وسع الكون بنوره فمن الطبيعي أن يكون نوره ميسّراً متاحاً لمن يشاء من عباده.

﴿ ويضرب الله الأمثال للناس ﴾: توضيحاً وتيسيراً للفهم وللاستيعاب.

﴿ والله بكل شيء عليم ﴾: أي بمن يهتدي ومن يضل.

3. التحليل:

روي عن راهبة متحمسة للدعوة إلى ما تؤمن به أنها واجهت امرءاً عنيداً مجادلاً، كاد أن يدفعها إلى حافة اليأس عندما وجّه لها سؤالاً بسيطاً، ولكنه جوهري، هو: ما الإيمان؟ فقد حاولت جاهدة الإجابة وانتهت إلى الاعتراف بأنه شيء لا يمكن وصفه، وأنه في الحقيقة إحساس مفعم بالرضى والتسليم والانقياد حباً وطوعاً لله. فما كان من مجادلها إلا أن قال: « ما دمت لا تستطيعين وصف الإيمان فقد خاب سعيك، وما تتحدثين عنه غير موجود إلا في نفسك، فاقنعي من الغنيمة بالإياب».

ويبدو أن الإجابة قد استفزتها فصفعت الرجل على وجهه بكل ما تملك من حماس معزز بالغضب وشيء من قوة القوارير، فتألم الرجل، وحار في أمرها، وارتبك إلى درجة عجزه عن الكلام. فما كان منها إلا أن سألته: بم تحسّ ؟ قال: بألم شديد وغضب أشد، فقالت صفه لي، وكان جوابه أن ذلك مستحيل عليه وعلى غيره، وفي نشوة انتصار المؤمن على عناد المجادل قالت الراهبة متشفّية: « ما دمت غير قادر على وصف ألمك، فإنه غير موجود إلا في نفسك وحدك، ولا تتوقعنّ أي تعاطف مني». ثم أردفت: «الألم يحس تماماً مثل الإيمان، وعجزك عن وصفه مماثل لعجزي عن وصف الإيمان، ولكن كليهما موجود في النفس»

ولكن كيف يمكن تصوير هذا الإحساس/ الإيمان المستعصي على الوصف المباشر، أو بعبارة أخرى، كيف يمكن تقريبه من الذهن الإنساني؟

لقد أحبّ الله عز وجل أن يقرّب فكرة الإيمان/ أو الإحساس المفعم بالرضى والتسليم والانقياد حباً وطوعاً للخالق والذي يعمر عادة نفس المؤمن، فذكر عن نفسه أنه نور: «الله نور السموات والأرض» يسع السموات والأرض، وضرب مثلاً لهذا النور المشكاة ليقرّب فكرة النور الذي يشمل الكون كله. فهذا النور الشامل للكون لا يمكن لذهن المؤمن تصوّره، وهو الذي يدرك النور من خلال حاستي البصر واللمس فضلاً عن الحس الداخلي بالنور. ولذلك فإن الله سبحانه يؤطّره بصورة قابلة للإدراك الإنساني هي صورة المصباح المتوضع على مشكاة والمحاط بزجاجة صافية: تشف عنه من ناحية وتحميه من أية نسائم أو رياح قد تطفئه من ناحية أخرى. وهذا النور المحمي من أي مؤثر خارجي بهذه الزجاجة الصافية مستمد من مصدر لا ينضب هو هذه الزيتونة: الشجرة المباركة التي لا هي شرقية ولا غربية ويكاد زيتها يضيء لصفائه ونقائه. ولنلاحظ أن الزيتونة تمتاز عن باقي الشجر بأنها مباركة من جانب الخالق الذي أقسم بها في محكم تنزيله أولاً، وأنها متجددة الحياة ثانياً. وفضلاً عن ذلك فإن هذه الزيتونة التي يعصر زيتونها ويتخذ زيتها وقوداً للمصباح شجرة متميزة عن باقي أفراد صنفها بكونها معرضة للشمس من مطلعها إلى مغيبها، ولذلك فإن زيتها صاف إلى درجة الإشراق فهو نور قبل أن تمسه النار وعندما تمسّه يغدو نوراً على نور.

وهكذا فإن النور ﴿ على النور ﴾ المتقد في المصباح يتمتع بـ:

- حماية من العوامل الخارجية بواسطة الزجاجة الصافية التي تقيه أي تأثير خارجي قد يطفئه وتنشر ضوءه في آن معاً،
- استمرارية لا تتوفر لغيره لأنه مستمد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، أي مستمد من مصدر لا ينضب، وبالتالي فإن النور- الزيت سيستمر في اتقاده: نوراً على نور حتى كأنه الكوكب الدري.

وبالإضافة إلى ذلك إن النور ﴿ على النور ﴾ المتقد في الزجاجة ينعكس (نتيجة توضّعه في هذه الزجاجة التي تشكل

عدداً لانهائياً من المرايا المتوازية) الى ما لا نهاية يتسق كما يتألق الكوكب الدري.

انها صورة النور المتّقد أبداً نور الله، الاحساس بوجوده والذي هو معادل للايمان الذي يستشعره المؤمن في نفسه [illegible] سلوكه في مختلف وجوه حياته وهذا النور متاح ميسّر من [illegible] وكيف يمكن لله عز وجل ان يضنّ به او يبخل على عبد من عباده إلا من ظلم نفسه وشاء ان لا يطاله النور، فابتعد عنه.

لقد يسّر هذا التركيز للنور الشامل للسموات والارض في صورة المشكاة التي يتوضع عليها المصباح الذي يتقد بنور او ربما كالنور مستمد من شجرة مباركة [illegible] الكوكب المضيء من خلال [illegible] [illegible]

والطبيعية والراحة وكيف لا يكون له ذلك وهو نور لا ينفد ولا ننسى ان الاحسان هو ان تعبد الله كأنك تراه وهذه الصورة خير ما يجعل [illegible] درجة الاحسان.

والملاحظ ان الصورة تتمتع بسينمائية تنظمها حركة [illegible] الزوم zoom بكاميرا محمولة تبدأ بنظرة شاملة للكون تنحدر بالتدريج zoom in تركز الانظار على مصباح الذي يتوضع على المشكاة داخل الزجاجة ثم تنطلق من [illegible] بحركة تحويم معاكسة zoom out من قمة نور الكوكب الدري الذي شُبّه نور المصباح به الى سائر الكون الجديد.

ومما يلفت النظر في هذه الصورة الوانها المريحة الاخضر والاصفر والابيض فضلاً عن لون جذع الشجرة ولون الضياء المنبعث من الكوكب الدري الذي يشي بالهداية التي هي نقيض الظلام الذي لا يقود الا للضلال (انظر الشكل التوضيحي)

* * *

زيت مصدره شجرة مباركة (من الله)

زيتونة (لا تموت)

لاشرقية ولا غربية

(تتعرض للشمس من أول النهار إلى اخره

فيجيء زيتها صافياً مشرقاً

يكاد زيتها يضيء (لصفائه)

نور على نور (بعد أن مسته النار)

لقاء مع الفنانة ليلى نصير..

مكان إقامتي.. التصوير والأدب!..

■ التحرير

الفنانة «ليلى نصير» من أوائل ممارسات فن التصوير، كاحتراف وليس كهواية، ولها محاولات أدبية في الشعر، والقصة القصيرة. انخرطت في الحياة الثقافية السورية، بعد عودتها من الدراسة في مصر، في أوائل الستينيات، وأثبتت حضوراً لافتاً، في عقد زمني، عاد فيه كثير من الموفدين. للدراسة الفنية إلى وطنهم.

مجلة «الحياة التشكيلية» تستضيف الفنانة بهذا اللقاء، حيث تضيء لنا محطات، ربّما كانت مجهولة، أو منسية.

■ كيف كانت بدايتك في التصوير؟..

- كنت متفوقة في الدراسة الثانوية، مما أهّلني للحصول على منحة دراسية في مصر، عام 1958. وحال وصولي إلى القاهرة حينها، خضعت لفحص، في قسم التصوير، أمام لجنة من الفنانين، على رأسها الأستاذ بيكار، والجزّار، وعبد العزيز حمودة، ودرويش، وعبد السلام الشريف، فاجتزت الامتحان بجدارة.

كان الامتحان يتضمن: الرسم والتظليل بالفحم، وتصميم نسيج، وتصميم صحن، ودراسة بالرصاص والألوان المائية لزهرة كاملة، ولنصف زهرة أيضاً، يُضاف إلى هذا امتحان ثقافي في تاريخ الفن، بما يتضمنه من مدارس فنية.

قال الرسام «بيكار» حينها: ضعيفة بأدواتك، لكن لديك مفهوم للخط يقترب من الموسيقى.

■ ما الذي دفعك للتقدم إلى هذه المنحة؟

ـ منذ طفولتي أهوى الأدب، وكانت لدّي محاولة لكتابة القصة. ومن خلال واقع شهادتي الثانوية باختصاص اجتماعيات، فقد كان هناك في منهاج هذا الاختصاص تاريخ فن، بما فيه من مدارس ومذاهب فنية.

أذهلتني في ذلك الحين الصور التي رأيتها، فكنت أحلم، أن أصبح فنانة مثل «ميكيل آنجلو»، علماً أنني عبر سنوات ما قبل البكالوريا، كنت أرسم على الدفاتر، وأخطط على المقاعد، ولذا.. كانت المنحة فرصة للاختصاص.

■ كيف مارست حياتك في القاهرة؟

ـ كانت هناك علاقات صداقة، أو ربما أبوة مع بعض الفنانين الكبار، مثل الفنان بيكار، وعبد السلام الشريف، وعلاقة اجتماعية مع يوسف فرانسيس، وقد كان رساماً، وصحفياً، وناقداً وكاتب قصة قصيرة، إضافة إلى هوايات أخرى. وقد كان هو العمود الفقري لمجموعة مثقفة، ترتاد المسرح والبالية والمعارض، والمسرح التجريبي، ونادي التجديف. لقد كانت هذه الجماعة المفتاح لثقافتي الشخصية، وللدخول إلى ثقافة القاهرة في حينه. وأذكر أن الفنان «الياس الزيات» كان مع هذه الجماعة، وبالبداية فقط.

من هم أساتذتك؟

ـ بيكار في البداية، ثم عز الدين حمودة، ودرويش، وعبد السلام الشريف، ومصطفى متولي، والسجيني.

■ ما هي الخصائص عند كل منهم؟ وما أثّر بك منهم؟

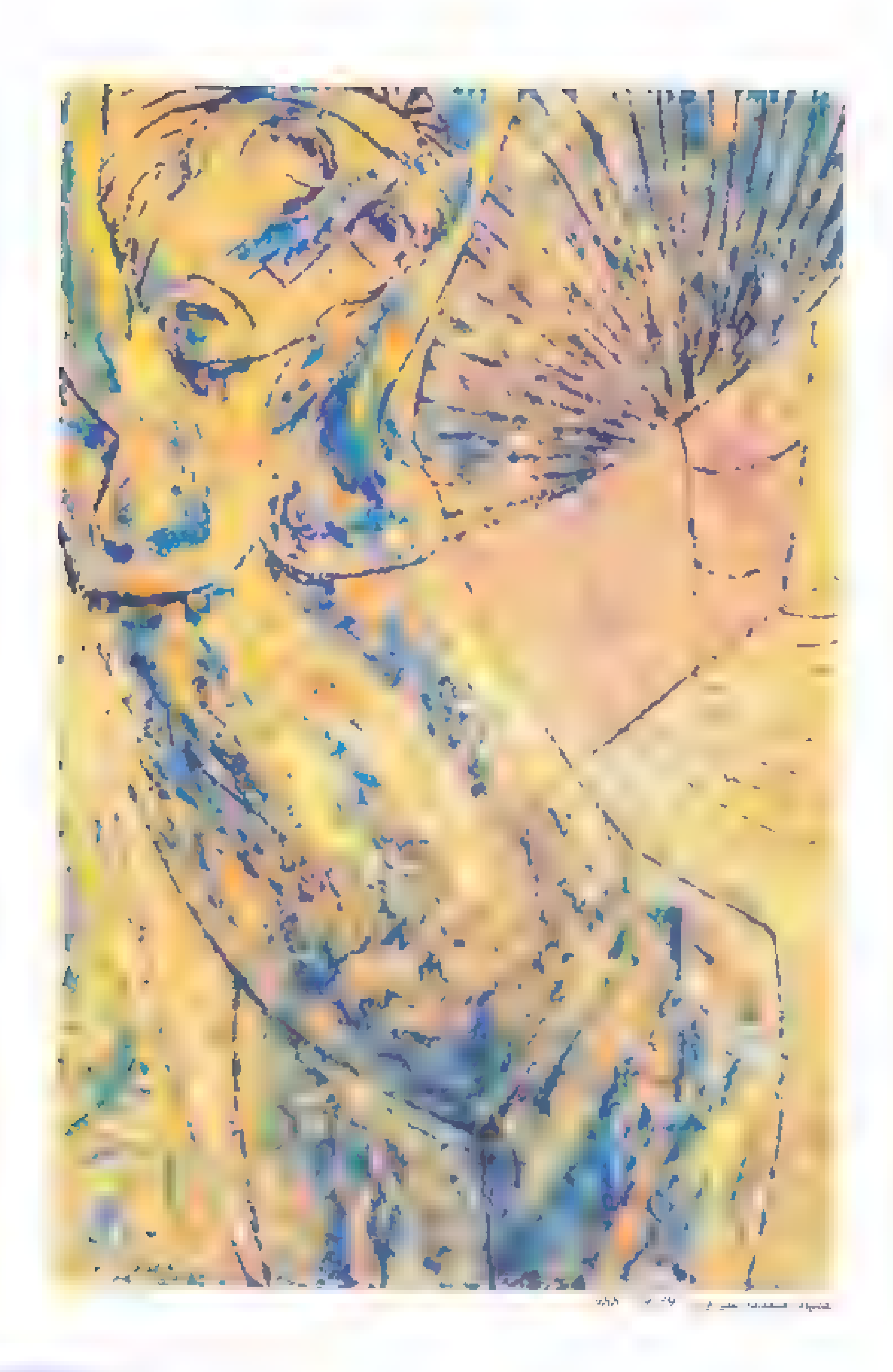
ـ ما أثّر فيّ هو الفن المصري، وخاصة النحت. والحرية المتاحة لي في البحث، من قبل هؤلاء الفنانين الأساتذة.

إن مفهوم البورتريه عند بيكار، يختلف عنه عند حمودة، وهو غيره عند درويش. وباللاشعور قد أكون متأثرة، ولكن التأثير الواعي جاءني من الفن المصري بشكل عام، والنحت بشكل خاص. وحين أقول النحت، فلا أقصد به الحجوم الكبيرة، بل ما يتجلى في الفن من تبسيط للخط، وبالتالي للكتلة، مع المزاوجة بين الرقة والصلابة، وهذا ما أخذته من الفن المصري، وهو ما يتجلى في الكتلة لديّ، سواء في التصوير أو النحت، الذي مارسته.

وأنا أعتقد.. أن «محمود مختار» هو صلة الوصل بين الفنون أما بيكار، بما فيه من مزاوجة بين عناصر كلا الطرفين. فأنت تحس بمصريته، في حين أن حمودة.. بارد وبعيد عن هذه المصرية، وكلاهما كلاسيكيان، ينتميان إلى كلاسيكية مصرية.

■ من حديثك، أتلمس تقديراً للمحلية المصرية؟

ـ حتماً..



■ لماذا؟

ـ الفنان ابن البيئة، وبالضرورة يجب أن يكون هناك تواصل مع المحيط، وباللاشعور سينعكس هذا على المفهوم الفني، لأن الفن هو حس داخلي، وليس تقنات، ومن هنا يأتي أسلوب الفنان.

أنا بالضرورة ابنة أوغاريت، وماري، ولكني أيضاً ابنة مصر. في أعمالي يتجلى مفهوم «الفريسك» وتأثيرات من الفنون القديمة التي ذكرتها، وذلك دون أن أتطرق، إلى مفردات منها، لأنقلها إلى أعمالي. إن شخصيتي الفنية، تكونت من هذه التأثيرات، وأنا كفنانة أميل إلى البحث في هذا المجال (الفنون القديمة) كي أؤكد خصوصيتي الفنية، لأن الفنان هو ابن البيئة كما ذكرت، والفن ليس الموضوع قطعاً.

■ من رافقت في مصر من زملائك الفنانين السوريين؟

ـ الفنان الياس الزيات، وغازي الخالدي، وخالد المز، ونذير نبعة، ونشأت الزعبي.

■ عدت من مصر في عام 1963، فكيف كان حضورك الفني كفنانة في مجتمع الفنانين السوريين؟

ـ بعد عرضي للوحة «فيتنام»، وهي لوحة جدارية، قياسها 2.5 × 1.5 م، تطرح قضية فيتنام، وترى أن حل هذه القضية، لا يكون إلا بالسلاح. لقد كان هناك رغبة في الوسط الفني، للتعرف على هذه الفنانة الجديدة، فانتقلت من اللاذقية إلى دمشق، وبدأت مسيرتي الفنية على الساحة السورية.

وكان أول معرض لي في دمشق عام 1972، الذي بدأت فيه تظهر خصوصيتي الفنية، والتي هي مزيج من التعبيرية والتجريدية، فكان لهذا المعرض صدى رائع.

لقد تردد الفنان الكبير «محمود حماد» مرتين على المعرض، وتفحص تقنية أعمالي.

■ تستقرين حالياً في مدينة اللاذقية، بعد إقامة طويلة في مدينة دمشق، هل لذلك أي أثر، على فنك، ونشاطك الفني؟..

ـ بلا شك.. أبعدتني اللاذقية عن كثير من النشاطات الفنية. في اللاذقية ليس هناك أرضية فنية للفنان، لولا وجود صالة «إيمار» ونشاطها الكبير، في الحركة الفنية باللاذقية، فهذه الصالة بنشاطها الفني المتميز، وعبر السيدة «صبا العلي»، وزوجها الدكتور «نهاد العبد الله»، قدمت الكثير للفنان وللمدينة معاً. إن وزارة الثقافة، تهمل اللاذقية عادة نسبة إلى حلب، علماً أن الأرضية الفكرية في اللاذقية، كانت قبل ربع قرن، أفضل مما هي الآن.

■ لكن.. كان هناك مهرجان المحبة، وكان هناك البينالي، كما كان هناك عدة ملتقيات للنحت، كيف نتناسى هذا النشاط؟..

ـ لاشك أن مهرجان المحبة، والبينالي، وملتقيات النحت، كان نشاطاً كبيراً ورائعاً شمل الحركة التشكيلية، وقد استقطبت هذه الفعاليات المتذوقين والجمهور عموماً، فدفعت الأخير للاطلاع وللتذوق.

صحيح.. كانت هناك مطبّات، ولكن.. من البديهي أن في كل تجربة جديدة مآخذ، يمكن تجاوزها عبر الاستمرار.. وصراحة.. فوجئت بإلغاء البينالي، وأحسست بألم كبير بهذا الإلغاء، لأنه كان إلغاء للنهج الذي كان صحيحاً لمسيرة فنية مرتقبة.

■ أعلم أن لك كتابات أدبية في القصة وفي الشعر. أين هذا النشاط أو الإنتاج؟..

ـ ما شجعني على الكتابة، هو الكاتب «عبد الله العبد»، وقد وجهني أيضاً. كنت أمارس الكتابة لافتقاري إلى المراسم. في الكتابة أستطيع أن أعبر عن مكنوناتي الذاتية والفكرية بسهولة، فأكتب أثناء السفر، وفي المقاهي، بينما يجعلني التصوير، أحتاج إلى أدوات ومرسم ووقت لأمارس فيه هذا الفن، ومن هنا تأتي صعوبة التعبير به، فأنا ألجأ إلى التصميم أولاً، ثم أنفّذ العمل الفني، وأثناء الممارسة قد أصل، أو انتهي إلى تصميم آخر. لذلك أحتاج في التصوير إلى وقت طويل.

أنا حسب الظرف، أكتب الشعر، أو القصة القصيرة، لذا تجد ترابطاً بين الأدب وبين التصوير لديّ. في أعمالي أهوى التضاد، وكما قال «عبد العزيز علون»: ليلى نصير تهوى الصمت الأسود واللون الأبيض. في كتاباتي الشعرية تجد هذا المفهوم أيضاً.

■ تقولين أن هناك ترابطاً بين الأدب والتصوير لديك، كيف يتجلى ذلك في عملك؟..

ـ كما أسلفت مفهوم التضاد والتبسيط والتلخيص، سواء في

التصوير أم الأدب، وقد شاركت مع الشاعرة «مها بيرقدار» في ندوة كاتب وموقف، في تناول هذه العلاقة.

■ فأين نشاطاتك الأدبية الآن؟..

ـ نشرت القليل من كتاباتي الشعرية، في صحيفة «البعث» في السبعينيات، وأنا أعتبر أنني أكتب الشعر، ولست بشاعرة. ونشرت منذ سنتين بعض القصص القصيرة في ملحق الثورة، ثم توقفت. ولم أصدر كتاباً، لأني أمارس التجريبية في كتاباتي الأدبية، وبالتالي.. فهناك تنوع في تجاربي، وخاصة الأخير منها. ورأيي أن النشر يتطلب محوراً واحداً. فأنا أمزج في الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل.. وبكلمة.. فإنني ألجأ إلى الأدب، عندما أعجز عن التصوير.

■ كنت تترددين على المقاهي، وتكتبين فيها، فما هو الدافع لمثل هذا السلوك؟..

ـ كنت أعيش في مرسمي، وهو لا يتجاوز كمساحة (12) م^2، بسقف ارتفاع 2.5م، وعلى منور البناء، وحيث مطابخ الطابق أسفل مرسمي، لذا.. كنت أهرب في الصيف، من هذا الأتون القاتل إلى المقهى، وكانت أدوات التعبير، الأكثر التصاقاً بي، دون شك هو الشعر.

■ ألم يزعجك ضجيج المقاهي؟

ـ لاشك أنه كان بيني وبين روّاد المقهى حوار صامت، يحترمه البعض، وهذا ما شجعني على الاستمرار، بغض النظر عن الهنات، التي تسبب لي آلاماً نفسية. فأنا فنانة أولاً وأخيراً، وكنت أتمنى من الآخرين، أن ينظروا إلي بهذا الاعتبار في ذلك الوقت.

■ أي وقت؟..

ـ في السبعينيات.. كنت أتردد على «النجمة» و «القنديل» حيث

كان يلتقي مثقفو الوسط الثقافي والفكري في ذلك الحين. ولذا.. ولمحدودية تردد النساء، على هذه الأمكنة، فقد كان يبدو، وكأنني اخترق الحواجز الاجتماعية. ومع الأسف.. فقد صدمت يوماً، بمفهوم بعض المثقفين، وبنظرتهم للمرأة، التي تتردد على المقاهي، مما دفعني للابتعاد عنها كلية، في حين أني التقيت هناك بمثقفين كبار، كفراس السوّاح، الذي سألني يوماً بتعجب، كيف أحقق توازني في هذا الوسط، فأجبته.. لقد خرجت عن الملكية في كل شيء، سواء الزوج، أو الطفل، أو المنزل، أو المرسم، فأنا موجودة فقط بكتاباتي، أو ممارستي التصويرية، وهما مكان إقامتي، الذي يكفيني.

■ وأين طموحاتك؟

- كانت قدراتي الفنية، أهم من طموحاتي.. بالأحرى.. كانت قدراتي هي طموحاتي، وتأتي الأشياء بعدها كمسيرة للحياة. ولم اشعر باحتياجي للرجل، إلا في تشرين، فقد كنت بحاجة، أن أضع رأسي على كتف رجل، لشعوري بالخوف آنذاك. ثم إني كفنانة لم أرتبط بزواج، لأن الطفل - برأيي - إذا وجد، فهو الأهم، وأنا لا أريد أن أظلم الرجل أو الطفل، فاخترت الفن..

■ ماهي مشاريعك الحالية؟

- بعد هذا العناء، تسألني عن مشاريعي الفنية، لاشك.. أن لدي مشاريع تجارب فنية، باستخدام خامات مختلفة وجديدة. أما في الحياة المعاشة، فأتمنى أن أشعر بالاستقرار، لأنني لازلت أعيش ضمن مشاكل الإيجارات، وأنا أخطو نحو الشيخوخة بسرعة كبيرة، فحالتي الصحية، ليست على مايرام؛ وخصوصاً بصري، الذي أفتقده شيئاً فشيئاً، ولم أجد حلاً.

* * *

رأي.. بأعمال ليلى نصير

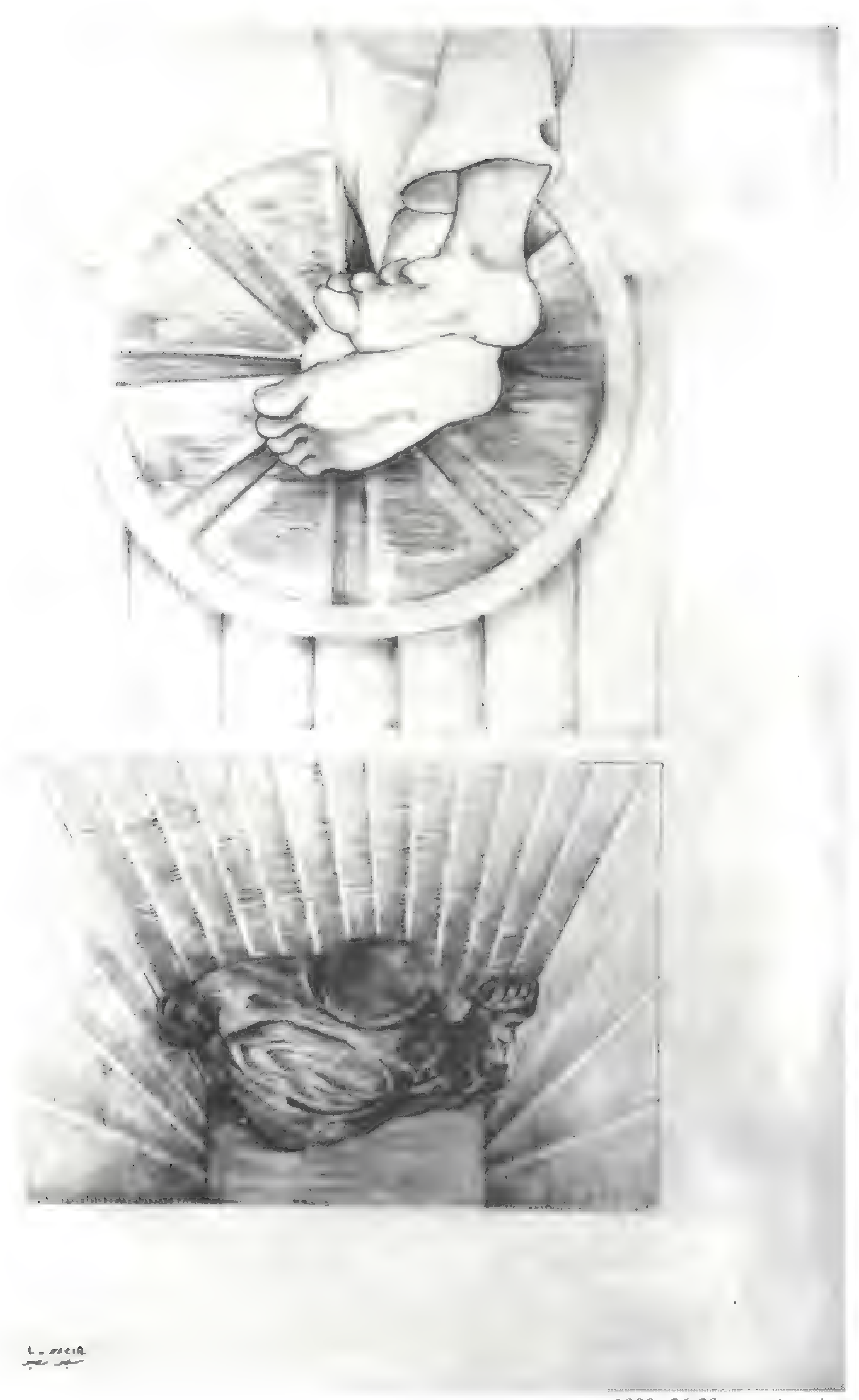
«... (ليلى نصير) تحفر مساحة الورقة ولاترسم عليها، تسبر المساحة البيضاء بالخط الحبري الذي يتسلل بهدوء كثيف إلى حيث يتحول بروز النتوءات إلى إشارات حجمية فإلى دلالات نحتية تشكيلية.

تعلم جيداً ماذا تبتغي من خلال استبعادها الوصف الواقعي الأكاديمي لصالح قطف الشبه، كأنه موجز ثقافي لصورة شحلت منها جزيئاتها الفوتوغرافية، وما تحمله هذه الصورة من حرفة متمكنة من أبجدياتها، وما يرافق تحركات اليد من خضوع فعلي لمضامين العمل في لحظات نقل تفاصيله إلى المساحة البيضاء.

إن نوايا الفنانة الآتية من دمشق، محملة برغبات ذات طينة متقشفة فيها من الزهد في الجزئيات، مقدار ما فيها من الإكثار من الاختصار، أنه فن الصمت يفتح أمام صاحبه الرحيل إلى أعماق المعاني.

■ نزيه خاطر
النهار 1980/11/29

تقنيات متعددة - 37×20 - 1979.



رصاص على ورق - 30×36 - 1980.

الفنانة ليلى نصير في محطات..

ـ تولد اللاذقية 1941.

ـ بكالوريوس فنون جميلة (تصوير) من القاهرة عام 1963.

ـ أستاذة محاضرة في كلية الفنون الجميلة بدمشق سابقاً.

ـ أستاذة محاضرة في كلية العمارة جامعة تشرين حالياً.

■ المعارض الفردية:

ـ أربعة عشر معرضاً.

■ المعارض المشتركة:

ـ عشرون معرض مشترك داخل القطر.

■ المعارض الجماعية:

ـ معرض الستين في بغداد 1974.

ـ المعرض السوري في الصين.

ـ المعرض السوري في قصر بيت الدين بلبنان 1987.

ـ معرض الغراند باليه في باريس 1979.

ـ المعرض السوري في طرابلس 1989.

ـ المعرض السوري في المركز الثقافي في باريس 1980.

ـ معرض القاهرة الدولي 1996.

■ المعارض الرسمية داخل القطر وخارجه:

موسكو ـ الصين ـ باريس ـ لينغراد ـ صوفيا ـ بودابست ـ بون ـ جزائر ـ بغداد ـ عمان.. إلخ

■ مثلت سوريا في كل من:

1 ـ المعرض الدولي الذي أقيم في صوفيا 1986.

2 ـ معرض عيون عربية في الشارقة 1995.

زيت على قماش - 56x39 - 1995.

3 ـ معرض فنانات عربيات في صالة بلدنا في عمان 1996.

4 ـ المعرض النسائي الدولي الذي أقيم في بون عام 1986.

■ تكريم:

ـ حصلت على براءتي تقدير من وزارة الثقافة 1968 ـ 1995.

ـ حصلت على براءة تقدير من رئاسة مجلس الوزراء 1989.

ـ شهادة تقدير من مجلس لبنان الجنوبي 2001.

ـ شهادة تقدير من وزيرة الثقافة 1999.

ـ كرمت من قبل الدولة ـ في بينالي المحبة 1999 من قبل الدولة.

* * *

المنمنمات الأرمنية..

د. عبد الله السيد*

1. مدخل:

في عام 964م، أعاد الإمبراطور البيزنطي «نقفور فوكاس» احتلال منطقة كيليكيا[1]، فأبعد العرب منها، وأسكنها بهجرات مسيحية، كان منها هجرات أرمنية، من ممالك الأرمن، التي ألحقتها بيزنطة بها[2]، وقد كان بهذه المنطقة جالية أرمنية قديمة، ربما كانت تعود إلى أيام «ديكران الثاني ـ55/54ق.م»

شكل (1)

* نحات، واستاذ في كلية الفنون الجميلة في دمشق.

-والذي أسماه القنصل والخطيب الروماني «شيشرون» بملك أسيا العظيم – تشكلت من الموظفين ورجال الجيش والتجار الذين استقروا في هذه المنطقة[3]، كما جاءتها هجرات من كبادوكيا، ومن جبال طوروس[4]، التي عرفت هي أيضاً هجرة أرمنية، أيام الأسرة الأرشاغونية، بحيث تواجد جالية وفيرة من الأرمن، فاقت العناصر الأخرى، مما أتاح لها تعيين أسقف لمدينة «طرسوس» وآخر لمدينة «إنطاكية»، ولكن الهجرة الأكبر، جاءت كيليكيا من أرمينيا الأم، وذلك بعد سقوط مدينة «آني»، وضياع استقلال أرمينيا في عام 1071م، على يد السلاجقة الأتراك[5].

تزعّم الأرمن في كيليكيا عائلتان إقطاعيتان، الذين احتلتا حصوناً في مناطق استراتيجية، الهيتوميون في «لامبرون- Lambron» على بوّابة كيليكيا، والروبينيون في «فاهكا- Vahka» [6]، فلما عبرت الحملة الفرنجية الأولى، عام 1098 «كبادوكيا» حيث كان عبورها كارثياً، ووصلت فلولها المنهكة إلى كيليكيا، في طريقها إلى بيت المقدس، هبّ زعماء الأرمن لنجدتها، فأمنوا لجيوشها المأوى والطعام، وزودوها بالأدلاء لاجتياز الجبال، وتصاهر قسطنطين الأول مع أمير الرها الكونت «جوسلان دي كورتيناي»، الذي تزوج ابنته «آردا»، والذي مُنح الآن لقب «بارون»، وهكذا ظهرت أمارة كيليكيا متحالفة منذ البدء مع الفرنجة[7].

ولما كان الروبينيون أقل ارتباطاً ببيزنطة، وأكثر طموحاً من الهيتوميين لبناء دولة، فقد سارعوا لاحتلال كيليكيا، ولم يأت منتصف القرن الثاني عشر، إلا وكانت كل السهول الكيليكية تحت سيطرة الأرمن[8].

وعبر هذه المرحلة، كانت هذه البارونية بين مدّ وجزر، فتارة تتوسع فتحتل حصوناً وقلاعاً، وتسيطر على مدن، وتارة تلقى الهجوم والاكتساح من قبل بيزنطة، كما حدث أكثر من مرة، أو تُكتسح من جيوش نور الدين زنكي في حلب، أو حتى من أسرة «لامبرون» الهيتومية في إنطاكية والمناوئة للروبينيين[9].

أما في عهد «ليون الثاني» الذي حكم من 1186 - 1219م، فقد تحولت الأمارة (البارونية) إلى مملكة، فقد جرى تتويجه في 6 كانون الثاني 1198، ومُسح من قبل الكاثوليكوس في كاتدرائية «تارس» بحضور ممثل عن البابا، الذي حمل له التاج الملكي المهدى من الإمبراطور هنري السادس، وبحضور البطريرك السوري اليعقوبي، والمطران اليوناني لـ«تارس»، وقد كان الحفل عظيماً حضره (15) أسقفاً، و(29) أميراً أرمنياً، وطائفة من فرسان الفرنجة.. ولم يطل الأمر بالإمبراطور البيزنطي، للاعتراف بسلطته، فقد أرسل له تاجاً بهذه المناسبة[10].

كان قيام هذه الدولة هاماً للدول الأوروبية، وهي ترى تضعضع موقف اللاتين في المشرق، والحملات الإسلامية المتتالية، فقد احتلت «الرها» في عام 1187، وحاصرت مدن «إنطاكية» و «طرابلس» و «صور» والتي ستسقط بعد حين.

أما «ليون الثاني» فقد كان أميراً ثم ملكاً شخصية، ذات حنكة سياسية، فقد ضبط أمراء الأرمن المتنافسين، ووحد أمارتي أسرة لامبرون وأسرة روبين، وقوى علاقاته مع حكام قبرص بالمصاهرة، كما تحالف مع حاكم القدس، ومع الفرسان الألمان (التوتونيك).

وفي عهد الملك «ليون»، الذي أسماه الأرمن «الكبير»، كانت دولة كيليكيا الأرمنية، تمتد من جبال طوروس إلى سالامونت شمالاً، وإلى البحر الأبيض المتوسط وعينتاب وقلعة إياس جنوباً، وإلى نهر الفرات شرقاً، وإلى غاليكانتوس غرباً، إلا أنها كانت تتضاءل باستمرار مع عشرة ملوك تتالوا على حكمها، كان آخرهم «ليون السادس» من اسرة لوسينيان اللاتينية، الذي توج عام 1374، في العاصمة «سيس» التي كانت آخر ما تبقى من هذه المملكة، مع بضع قلاع ومدينة «أنازاربا»، وفي عام 1375 سقطت هذه الدولة بيد المماليك، ورُحّل ملكها أسيراً إلى القاهرة[11]. (شكل 1)

2. المخطوطات المصورة الأرمنية:

قبل التعرض لهذه المخطوطات، لابد من الإشارة بدءاً، أن المسيحية كُرست كدين رسمي لدولة أرمينيا الأم، في عهد الملك «أرطاد» بتاريخ بين 301 – 314، وبتأثير القديس كريكور المنوّر[12]، وأن الأبجدية الأرمنية قد وضعت في عام 405- 406م من قبل القديس ميسروب[13]، وأن شكل الكراس للمخطوطات، بدأ مع المسيحية[14]، وأن أول مخطوط ورقي لأجل النصوص عند الأرمن، تم انطلاقاً من القرن الحادي عشر، وأول مخطوط أرمني مرقن على ورق، يؤرخ بالنصف الثاني من القرن 13، وقبل ذلك كان يتم على الرق[15]. وقد كان للكتاب عند الأرمن أهمية كبيرة، حتى أن مؤرخ الفن البيزنطي «شارل ديلفوي» يقول: «أخذ الكتاب، في ورع الأرمن

شكل (2)

مكاناً مماثلاً للأيقونات في اليونان»[16]. وتقدر المخطوطات الأرمنية اليوم بـ(24-25) ألف مخطوط موزعة في العالم، أهمها في «ماتينا داران»، التي تضم (10) آلاف مخطوط، ثلثها من المخطوطات المرقنة[17]، وأقدمها أربع منمنمات في إنجيل إيتشميادزين عام 989، مضافة في آخر هذا الإنجيل، وهي تؤرخ بالقرن السادس[18].

3 . التصنيف الأفقي للمخطوطات المصورة الأرمنية:

منذ عام 1937 كرست السيدة «ل. دورنوفو.L.Dournovo» نفسها للفن الأرمني القروسطي، وهي اختصاصية في الفن الروسي، فقامت بدراسة المنمنمات الأرمنية[19]، وبعد استعراض للمواصفات المشتركة، التي تتمثل ببعض الثوابت، التي هي جوهر هذا الفن كالبناء البسيط للمنمنمات بموضوع، والتخطيطية للأشكال الزخرفية، ومونيمنتالية التكوينات، والمجموعة اللونية المختصرة، والتنوع، والتعبير، وأخيراً.. السمة التزيينية لكل هذه الأعمال[20]. وبمقارنة المخطوطات من نفس الفترة الزمنية استخلصت الباحثة ميلين متناقضين، متحفظة بأن هذا التصنيف لا يصلح إلا انطلاقاً من القرن 12 و 13.

يتميز الميل الأول: بالاختزالية، المترجم بالعدد القليل للأشخاص، وغياب العمارة والمنظر من خلفية المنمنمة، بالأدوات الاستعمالية، باختصار المجموعات اللونية، بعدم استخدام الذهب، بالحركات والوجوه التعبيرية، بالاهتمام بالإيقاع العام للتكوين، بالاهتمام بالموضوع، بالموتيفات الزخرفية البسيطة، وغير الوفيرة، وبالمواد الرخيصة. مع الإشارة إلى أن الرهبان، الذين صوروا هذه المخطوطات لم تكن لديهم ثقافة فنية واسعة، ولكن عفويتهم، كانت تستجيب لإعجاب البسطاء في وسط عاشوا واشتغلوا به. (شكل 2)

أما الميل الثاني: فيتميز بالاهتمام بالثياب، والزخارف، والتفاصيل، فالأشخاص مصورون بعناية، وهم عديدون،

شكل (3)

شكل (4)

ووجوههم هادئة ووقورة، حركاتهم لطيفة، الخلفية مشغولة بالعمارة أو المنظر، الموتيفات الزخرفية من الطيور والحيوانات مطورة، التلوين سميك، والذهب مستعمل بتواتر. ويمثل هذه المجموعة: إنجيل إيتشميادزين، وإنجيل موغني، ومخطوطات كيليكيا، ومخطوطات أخرى.شكل (3)

إن مصوري هذه المجموعة، يملكون تقانة تصويرية ناضجة، ولابد أنهم مشكلون أكاديمياً في الأديرة الكبيرة، التي كانت تمتلك مكتبات، ضمّت مخطوطات سريانية ويونانية ولاتينية. أما طالبو هذه المخطوطات، سواء كانوا شخصيات دينية أو مدنية، فهم متطلبون ثقافياً، وقادرون على دفع ثمن المواد الغالية، والعمل المتقن، ومساهمون في تشكيل مصورين جدد.

هذان الميلان وجدا معاً، والاستعارات المتكررة من ميل لآخر، كانت قائمة حتى القرن (11)، لكنهما انفصلا وتطورا بالتوازي، ثم بدأا يختلطان انطلاقاً من القرن (13)، ويمثل هذا الاختلاط إنجيل «هاغبا» الذي يعود للعام 1211م.

أ. المخطوطات المصورة في كيليكيا:

إن أول المنمنمات الأرمنية، هي منمنمات إنجيل إيتشميادزين، التي تعود إلى القرن السادس (شكل 4)، ولكن أول عمل كيليكي هو إنجيل «تيبانجان» لعام 1113، الذي، سيتُابع عبر أكثر من قرنين بمخطوطات، سيؤرخ أحسنها في الأعوام 70. 80 من القرن الثالث عشر، لكن منمنمات كيليكيا، ستكون بشكل عام، من أجمل الصفحات في تاريخ الكتاب الأرمني، ببذخها، وفخامتها، واتقان تنفيذها، ونضجها الفني[21].

تناولت كيليكيا فن الكتاب من أرمينيا الكبرى، فتطور واغتنى، حيث ستخضع صفحة العنوان إلى تشكيل عام ومشترك، وستدخل شجرة العنب العليا والجانبية، وكذلك الحروف المزخرفة الكبيرة والصغيرة في تكوين موحد ومتوازن.

الذهب سيستعمل بوفرة، وبطرق مختلفة، في الخلفيات، وفي تفصيلات الزخارف، وفي ثنيات الثياب. القوانين ستغتني بالزخارف الهندسية والنباتية، وبوقائع من العهدين القديم والجديد، وبمشاهد الصيد، والمسرح، والسيرك، ومن الحيوانات

والطيور؛ وهذه الأخيرة توجد بكميات كبيرة. وعرف الموتيف الهامشي ازدهاره. زيّن الشعاع القديم المحيط بالحرف والرقم، بزخرفة بسيطة، حيث تتحول إلى بناء معقد، ومتناظر غالباً، وخاصة.. لأجل أطر المنمنمات. إلا أن ما أعطى القيمة الأساسية للمنمنمات الكيليكية، فهو الاهتمام بالإنسان وشخصه، ولذا.. فقد كان المصورون، ومنهم طوروس روسلان مبشرين حقيقيين بالنهضة.

5. تصنيف شاقولي للمنمنمات الكيليكية:

تعتبر منمنمات كيليكيا من الفن الأرستقراطي، الذي يحتل مكاناً استثنائياً، في تاريخ فن الكتاب الأرمني. وعلى الرغم من اشتراك هذه المنمنمات بالفخامة، والاتقان، والسيطرة التقنية، فإنه يمكن التمييز بينها وفق مجموعات مميزة، تعود إلى أماكن محددة، لأن المشاغل الأساسية كانت في دارزارك، وسكيفرا، على حدود كيليكيا الشرقية في «هرومكلا» حيث انتقل إلى هناك

شكل (5)

الكرسي البطريركي عام 1151م[22].

إلا أن السيدة «سيرابونيرسيسيان» قد صنفته شاقولياً على أساس زمني، متتبعة إيقونوغرافياً المخطوطات الكيليكية، وكأنها تتطلع إلى بناء سلسلة تطورية.

أ. منمنمات القرن الثاني عشر:

على الرغم من تنوع النظام التوضيحي، واختلافات أسلوب كل مصور، إلا أنها تتسم بنفس الميول الفنية، كما تتسم بنفس الأبهة، وهي تتمثل في:

1 ـ إنجيل توبانجان للعام 1113م (جامعة توبانجان رقم 893).

2 ـ إنجيل العام 1166م (ماتينا داران رقم 7347).

3 ـ إنجيل مصور عام 1193م ـ دير سكيفرا ـ لأجل المطران نرسيس وأخيه الأمير هيتوم لامبرون ـ المصور مجهول. وفي المخطوط غصنية شبكية حيوية. وطيور وحيوانات واقعية وخيالية، وأشجار تزين الصفحات الاستهلالية، لألواح القوانين ورؤوس الفصول، وموتيفات متنوعة في هوامش النص، ومنمنمات ملء الصفحة للتعميد والصلب، قبل مارك ويوحنا.

4 ـ إنجيل البطريركية الأرمنية في القدس ـ رقم 1796. أيقونوغرافيتة قريبة من أيقونوغرافية العديد من الأمثلة البيزنطية، ولكن الجمل مكتوبة على الخلفية، والكتاب مفتوح بيد المسيح. هذه الجمل «اذهب، بع ما تملك، وخذ إنجيلك، اتبعني، وستحيا» و «أنا الذي يمحي الانتهاكات، ولن تتذكرني أبداً بخطيئاتك» مأخوذة من نصوص ماتيو (19:2) ومن (isaie 43:25)، وتفسر «نيرسيسيان» هذا بالقول، وهذا «يذكر أن فعل النسخ لمخطوطة هو عمل تقي، بفضله ينمي الواهب أمله بالخلاص[23]». شكل(5).

هناك مشهدان على صفحة واحدة من هذا المخطوط، فالمسيح يبارك دون النظر إلى النساء القديسات الراكعات من جهة أولى وأخرى، مما يجعل تكوينها مختلفاً عن المشاهد الحكائية، حيث ينحني المسيح نحو المرأتين المصورتين معاً، وبالذات.. ففي مشهد زيارة الصابرات للقبر، فقد مثّل المصور المرأتين معاً، ووضع القبر في جهة أخرى، وتحته الجنود بمقياس صغير، وكأن المصور، أراد مركزة الانتباه على الملاك، والمرأتين الحزينتين. شكل (6)

شكل (6)

شكل (7)

5 ـ مصنف قصائد الشاعر الرثائي واللاهوتي «كريكوار ناريكاتسي»، منسوخ عام 1173م، لأجل المطران «نرسيس لامبرون» رئيس دير «سكيفرا» ومصور من قبل المصور «كريكور ميلدجيتسي» (ماتيناداران ـ رقم 1568).

ويتضمن أربع بورتريهات للشاعر: جالساً ، كاتباً، واقفاً، راكعاً. (شكل 7).

6 ـ إنجيل معاصر لإنجيل العام 1193م، موجود في:
(La Freer Callery of Art, de washington, no, 50:3)
الذي يركّز في منمنمات ملء الصفحة كالبشارة، والتجلي، على السمة المونيمنتالية، والمظهر التكويني.

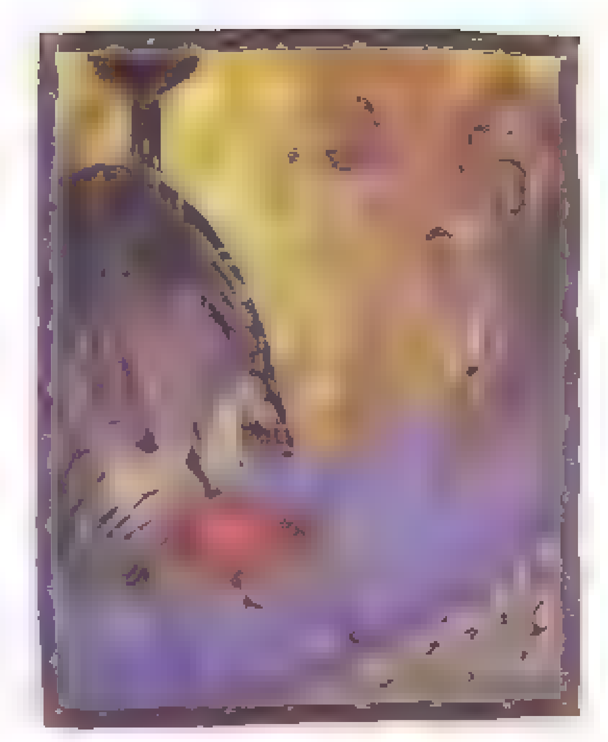
7 ـ إنجيل رقم 141 ـ مكتبة الآباء المختاريست في فينيسيا، يهتم المصور في منمنماته، على إظهار المشاعر، التي تحيي الشخصيات فيزيونومياً، فهي أكثر تعبيراً، والهيئات أكثر تنوعاً، والخط أكثر ليونة.

8 ـ إنجيل النصف الثاني من القرن 12، نفذ في هرومكلا ـ رقم 7737 أيقونوغرافية هذه المنمنمات، تظهر في آخر تحليل علاقتها بالتقاليد البيزنطية، لكن المصورين الكيليكيين، ابتدعوا تأويلاً تصويرياً للأناجيل، فإذا كان فنانو أعلى القرون الوسطى، اتبعوا أدبياً كلمات المسيح معلناً محاكمة الشعوب، من قبل ابن الإنسان، ومثلوا النعاج والتيوس على جانبي المسيح، فإن التكوين المونيمنتالي للحساب الأخير فيما بعد، صوّر هذا العبور بالذات في إنجيل فينيسيا، فذراع المسيح تحيط بأكتاف بطرس، ويشده بقوة، أما الرسل فيتقدمون، وفيزيونوميتهم البهيجة، تعبّر عن أملهم، إلى اليمين لهب ينبثق تحت أقدام الهالكين.

«إن هذا التأويل للنص الإنجيلي، الذي يضع النبرة على حلم (وداعة) المسيح، سيكون متطوراً في المنمنمات الأكثر تأخراً»[24].

ب ـ منمنمات القرن الثالث عشر:

كان النمو الفني هائلاً: الملوك وأفراد العائلة المالكة، كانوا الرعاة الرئيسين، الهيتوميون كانوا أكثر ثقافة من الروبينيين.



شكل (11)

الكاثوليكوس قسطنطين الأول (1221 ـ 1267م) عمل بجرأة مديدا حظ الكاثوليكوس برسيس لعطوف وحمسه بتخصيص لكنائس بأشياء ثمينة وإغناء المكتبة البطريركية بالمؤلفات ونسخ المخطوطات

في المجمع المنعقد في سيس 1243، أمر الأساقفة بنسخ الكتابات المقدسة من قبل رجال عارفين الفن، وأعطى المثل، بجذب النساخ والمصورين إلى كرسيه

البطريرك حتى ... الملك هيثوم الأول منظم ورشة نسخ هامة في دير كرنر Grner، حيث كان رئيساً له، وكان هناك حقل للنشاط في الأديرة الأخرى، مثلاً: في سكيفرا، كير در زارك، مشكيفور، وبالدات في مشاغل المدن، في تاريس، مميسترا، وسيس عاصمة المملكة.[25]

إن بورتريهات الإنجيليين هي المنمنمات الوحيدة، في الإنجيل مرومكلا، أثناء النصف الأول من القرن (13) فإذا قورنت هذه مع التصوير الأقدم، فمن الملاحظ أن الهيئات أقل صرامة والتجسيم أكثر تدرجا، ومجموعة الألوان أكثر تنوعا

قماش مزين بأشكال الطيور، ومويتفات هندسية بزخرفة زرقاء وحمراء تغطي مساند الكرسي المذهبة والمقارن. رموز الإنجيليين تترافق مع البورتريهات، فهي تحط على الأبنية التي تسبق الحسبيات.

1. منمنمات المصور طوروس روسلان

أما أهم مخطوطات القرن (13) فهي مخطوطات مصورة، من قبل طوروس روسلان، حيث تشير السيدة «ليدية دورنوفو» إلى أنه «يوجد 7 مخطوطات موقعة باسمه، منها خمسة محفوظة في مكتبة تيرسان جاك في القدس، السادس يوجد في بالتيمور، في حين أن السابع كان محفوظاً في أستانبول، حتى الحرب العالمية الأولى، وجدير بالإشارة أن هذه المخطوطات السبعة مؤرخة، الأولى 1256 (إنجيل الزيتون) والأخير 1268 «إنجيل رقم 3627 دير سان جاك المقدس». (شكل 8.9.10.11)

ويبدو أن هناك ثلاث مخطوطات أخرى غير موقعة، إلا أن القرابة الأسلوبية لمنمنمات الثلاث مخطوطات الأخرى، مع الأعمال الموقعة تسمح بانتسابها تماماً، إلى طوروس روسلان كما تقول نيرسيسين، وهذا ما تفترضه «دورنوفو» أيضاً حين تقول «إذا لم نعد إلا إلى المخطوطات الموقعة فإن طوروس روسلان مارس نشاطه مستمراً 12 عاماً فإذا اعتبرنا المخطوطات غير الموقعة أصيلة وهذه المرضية غير محرومة من العمق، فإن إطار عمله سيكون موسعا حتى عام 1288، وهذا يعني 20 سنة لم نعد نوجد بالعمل قرابة مدهشة في الحلمية والشكل بين مذكرات المخطوطات».[28]

أما الأعمال المنسوبة إلى «طوروس روسلان» فهي:[29]

1. ليكسيونير لعام 1286 كيليكيا، نفذ لأجل الملك هيثوم الثاني (ماتيندارن رقم 969).
2. إنجيل لعام 1287 كيليكيا (ماتيناداران رقم197)
3. إنجيل القرن 13 كيليكيا (ماتيناداران. رقم9422)

إن منمنمات «طوروس روسلان» تتضمن تنوعاً كبيراً من وجهة النظر الفنية والتقنية، فمنمنمات ملء الصفحة هي تكوينات أصيلة، وعالية القيمة بالألوان، وبقوة انفعالية

شکل (30)

كبيرة»[30]. وهذا هو الأمر في الرسوم الصغيرة، المعزولة أو المتداخلة، في الهوامش وفي القوانين، أو صفحات العنوان لأن «طوروس روسلان متعلق خاصة بتمثيل مختلف الأوضاع والحركات للجسم الإنساني، الوجوه معبرة، حتى حين تكون صغيرة (بعض ليس لها بعد إلا 2 أو 3 مم)»[31].. وتسهل قراءة المشاعر التي تحملها هذه الوجوه، سواء كان الحزن أو الخوف، الإباء أو الغضب، أو الدهشة، وكذلك يمكن تمييز الشخصيات، إن كانت ذكرية أو أنثوية، جميلة أو قبيحة، شابة أو كهلة، فاهتمام طوروس بالهيئة الإنسانية، والتحسس بهذا الإنسان داخلياً وخارجياً هي ميزة عمله الأساسية (شكل 11، 12 ، 13،14)

شكل (14)

وتبدو المشاهد في المنمنمات، وكأنها انعكاس لحياة القرن الثالث عشر، في كيليكيا، وقد ساعد هذا الأمر «طوروس روسلان» مع الخبرة والعلم والثقافة والذوق، والمعرفة بالمبادئ الفنية القديمة والجديدة، والاطلاع على فنون الشرق والغرب، على أن يكون فناناً خصباً، في خلق شخصياته، وموتيفاته الزخرفية، ومشاهده الحكائية، وبكل النسب والمقاييس المطروحة عليه. لذا فإن «عمل طوروس روسلان لا يتحدد بفن الكتاب في هذه الحقبة في كيليكيا، ولكن بإسهامه في وضع هذا الفن في القمم النادرة الوصول»[32].

إن اطلاع «طوروس روسلان» على الفن الغربي في زمانه، جعله يستعير منه بعض الموتيفات، ومعرفته بالفن البيزنطي، جعلته يحتفظ ببعض التفصيلات الأيقونوغرافية، أما معرفته بالفن الصيني وأعمال الشرق الأقصى، فقد تبدى في الموتيفات الزخرفية، حين يستعمل التنانين. (شكل 15 ، 16)

إن خصائص فن «طوروس» تتلخص بـ «انفعال درامي عميق، انسجام الأشخاص، الواقعية، التفاصيل»[33] وهي خصائص، ستستمر بعد طوروس، في القرن 14، ولكن تحت شكل مهدأ، ضاع منه الفوران.

ب . منمنمات المصور هوفاساب (Hovasap) أو الفترة الانتقالية:

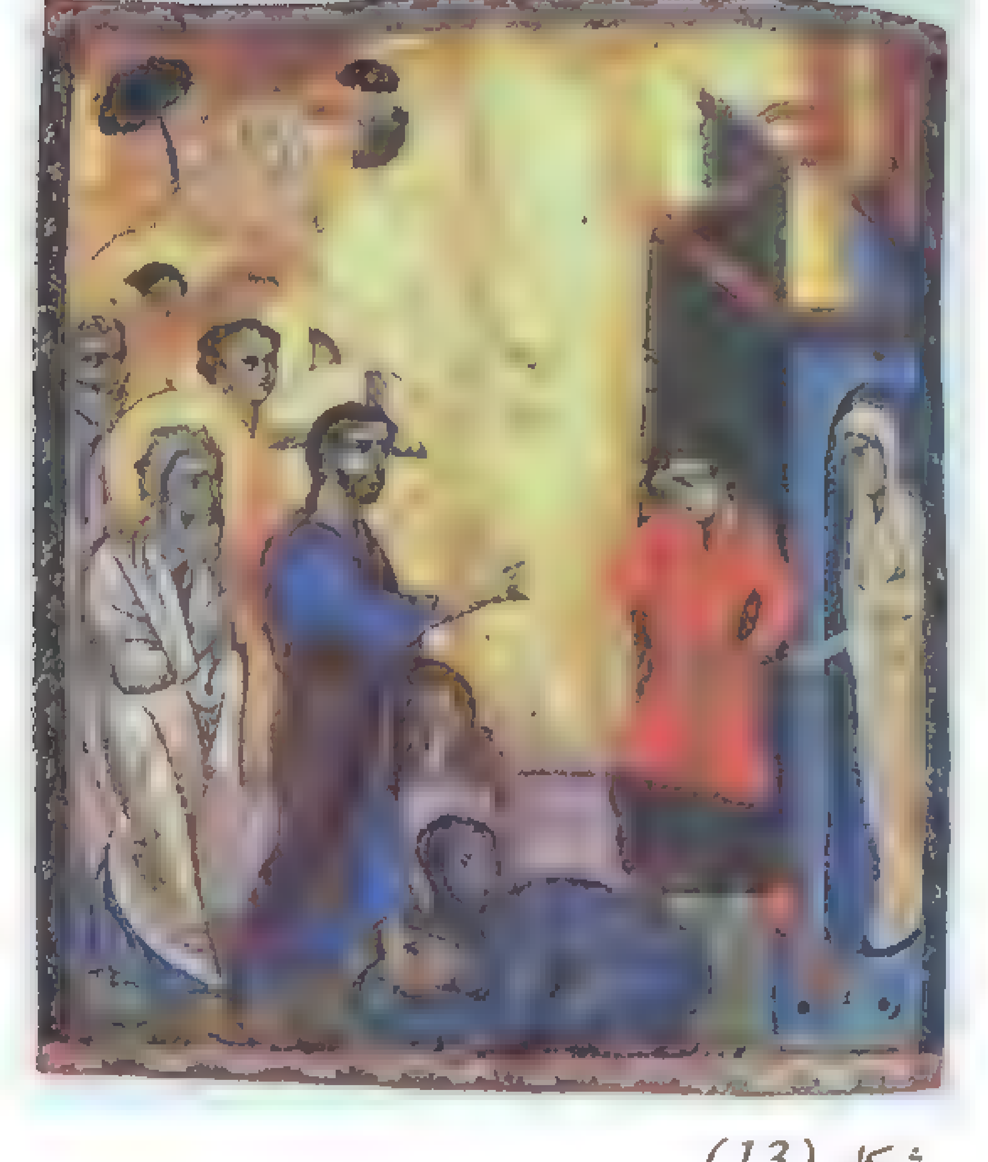
يمثل هذه الفترة مخطوطان:

1 ـ إنجيل متحف طوبقاي باستامبول، منسوخ في دير سكيفرا

شكل (10)

شكل (9)

شكل (12)



شكل (13)

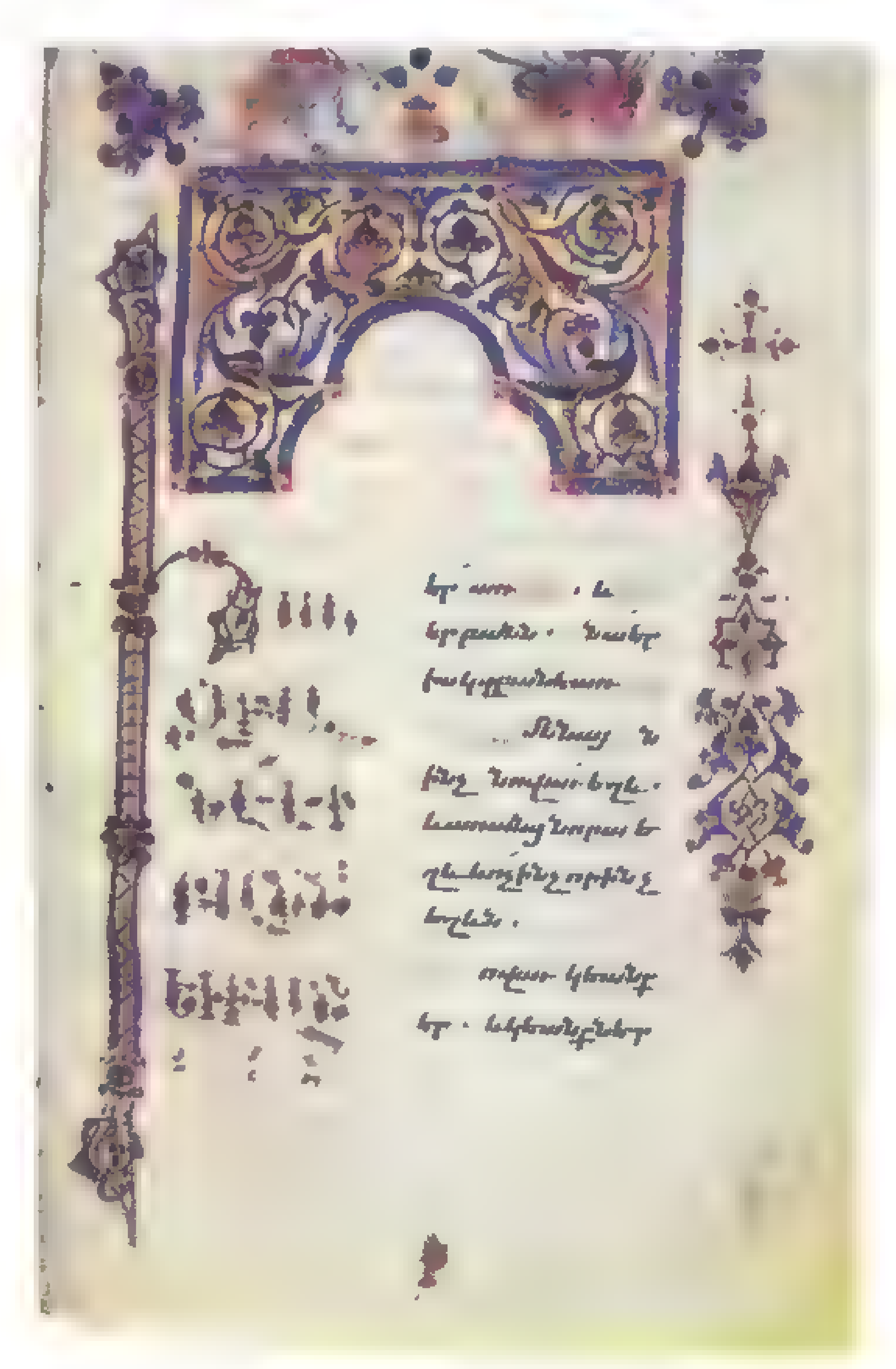
عام 1272م، مصور من قبل المصور هوفاساب. (شكل 17).

2 ـ إنجيل القرن 13، منسوخ لأجل قائد الجيش (سامبا) أخ هيتوم الأول، مجهولة الدير حيث نسخت، مجهول اسم مصورها. (ماتينا داران رقم 7644). (شكل 18)

تبدو القرابة الأسلوبية بين هذين المخطوطين، بمجموعة الألوان، وأنماط الوجوه، وعلى الرغم من أن منمنمة يوحنا يملي على تلميذه، قريبة من منمنمات «طوروس روسلان» إلا أنها تتميز عن عمله بعدة نقاط. حسب نيرسيسيان ـ منها الجبال القاحلة بمحيط مشرّم، والمغطاة بلمسة ضوء بيضاء، تملأ الخلفية، بثنايا الثياب التي تشكل تخطيطاً معقداً، بذيل معطف الإنجيلي المرتفع بواسطة الهواء، حيث تسقط الثنايا بشكل أكثر تلوياً من ثنايا المعطف في قيامة لعازر. (شكل 13)

الميل التزييني عند هوفاساب، هو أيضاً أكثر ملاحظة، فذيل معطف بروشوروس ملقى إلى الأمام لملء الفراغ بين الشكلين، وهو ما يظهر أيضاً في رسم معطف الإنجيلي جالساً. (شكل18).

وتلاحظ القرابة مرة ثانية مع «طوروس روسلان» في رقة الخط، وفي التعبير الحميمي للأشخاص، وفي التزيين، وطريقة



شكل (15)

شكل (16)

شكل (17)

تشكيل المنظر، وطريقة تمثيل الأبنية، لكن منمنمات «روسلان» تُنظر مواجهة، وتحدد المجال حيث يدور الحدث، ففي تكوين قيامة أليعازر أول محاولة لاقتراح الفضاء، لكن حائط القبر مثل ألواح عازل (برافان) وليس له أية علاقة بالبناء المعماري. أما المصور «هوفاساب» فهو يكتل خلف الإنجيلي الجالس أبنية بمنظور يخلق وهم العمق، ذلك أن الجدار الزاوي، إلى اليسار، لا يعمل جزءاً من البناء بشكل برج، وإنما يقترح سور المدينة.

وتظهر عناصر جديدة في المخطوطين (شكل 19) حين تزين ألواح القوانين وصفحات الإهداء، فرؤوس الطواويس بأعناقها المتشابكة، تتجاوز الشريط الأعلى للإطار، وتنشئ الموتيف المركزي بين الثعالب المتجابهة. وهناك ثلاثة رؤوس موضوعة في مثلث، موحدة بأشرطة طاقياتهم، مؤلفة التيجان، وهو شكل قريب من الأرابسك الخيالي في الفن الإسلامي، والذي عرف ثروة طويلة في الترقين الأرمني. وتلخص «نيرسيسيان»: «هذان الأنجيلان، وما هو بقرابة معهما، هم المرحلة الانتقالية بين مخطوطات «طوروس روسلان» وبين المخطوطات الملكية»[34].

ج. منمنمات المخطوطات الملكية:

يمثل هذه المجموعة:

1. إنجيل الملكة كيران للعام 1272 م واسم الناسخ آفيتس، المصور مجهول البطريركية الأرمنية في القدس. رقم 2563.
2. إنجيل الأميرفاساك. القرن 13 (البطريركية الأرمنية . القدس رقم 2568).
3. إنجيل منسوخ عام 1262، بمناسبة زواج الأمير ليون من الأميرة كيران.
4. منمنمة مجموعة Ferom stoclet. بروكسل.
5. إنجيل الثمانية مصورين . النصف الثاني من القرن 13 (ماتينا داران رقم 7651).
6. إنجيل القرن 13 (ماتيناداران. رقم 9422).
7. ليكسيونير الملك هيتوم الثاني . منسوخ عام 1286 (ماتينا داران. رقم 979).
8. إنجيل الأسقف جان. منسوخ عام 1287. عدة مصورين (ماتيناداران. رم 197).

إن هذه المجموعة من المخطوطات، لم تشر إلى أسماء مصوريها، على الرغم أنها تتضمن في بعض الأحيان اسم

شكل (19)

شكل (29)

شكل (31)

الناسخ، كما هو الأمر في مخطوط الملكة كيران، الإنجيل الفخم جداً، والذي يتضمن (13) منمنمة، تمثل أحداث حياة المسيح، وتتطابق مع الأعياد المسيحية الكبيرة، وهناك أيضاً (103) منمنمة هامشية، تزين هذا الإنجيل.

الأسلوب التخطيطي لهذا المخطوط، يختلف عن أسلوب «طوروس روسلان» كذلك عن المخطوطات المعاصرة له، فالأشخاص أكثر تطاولاً، والقماش يقولب الجسم، مغطاة بتهشيرات ذهبية. التعابير والحركات والهيئات مركزة على المضمون الانفعالي للمشاهد، أو على تنبير السمة الدرامية للأحداث، وخاصة في التجلي (شكل 20 ـ 23).

وترى السيدة «نيرسيسيان» أن منمنمات هذا المخطوط، تسجل ضمن إطار تجدد الفن البيزنطي في حقبة الكومينيين، وما قبل الفن الإيطالي لديجانتو Dugento، بل.. إن هناك استيحاء من الفن الغربي، فالجسم القادر للمصلوب، والعذراء المغمى عليها، ظهرا في تصاوير «جينتوبيزانو[35]» Giunto Pisano.

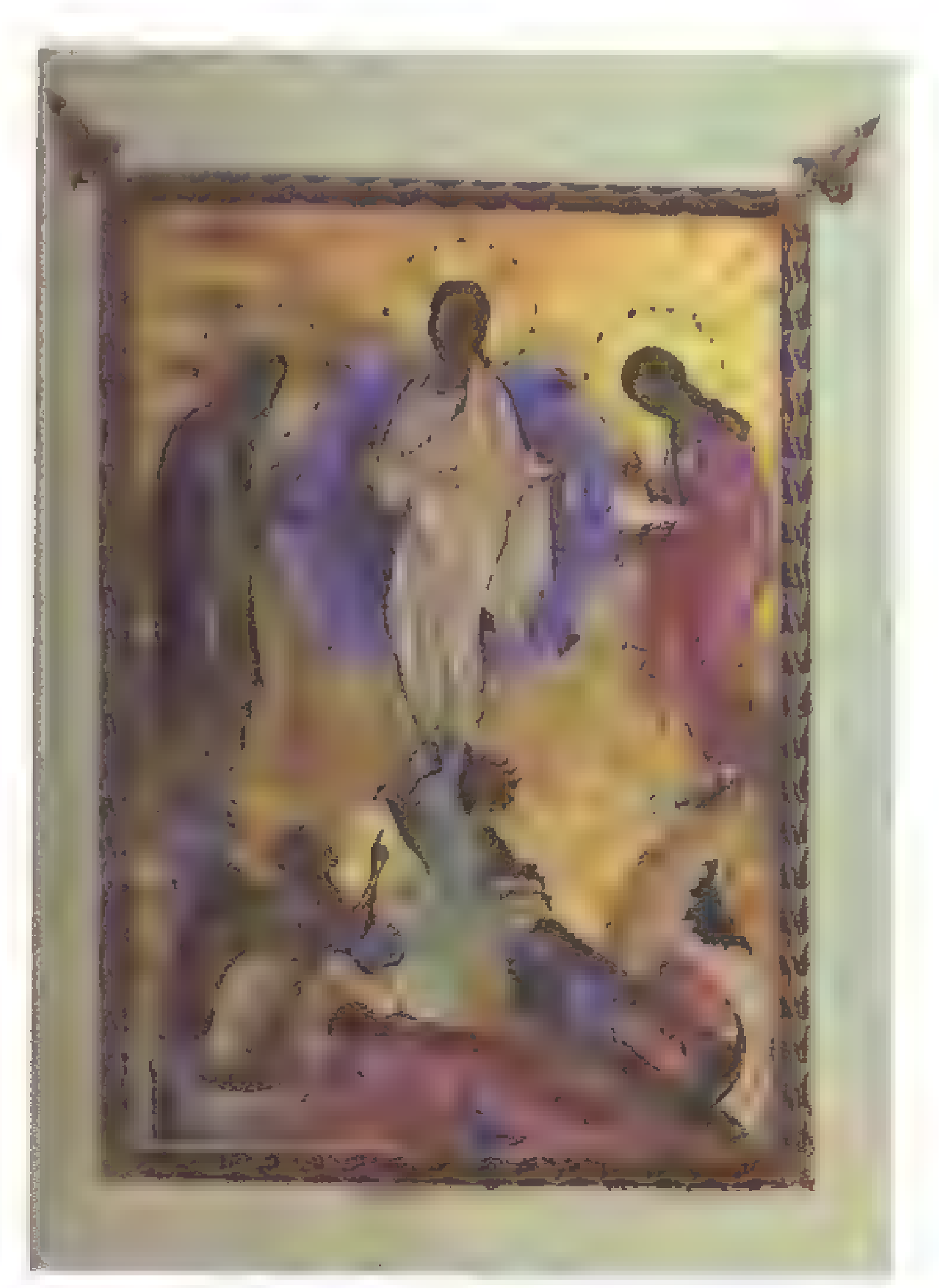
وقد اهتم الفنانون في مخطوطاتهم ببورتريهات العائلة المالكة، فهي بورتريهات حقيقية.

أما التكوين في (شكل 23) حيث المسيح يبارك العائلة المالكة، العذراء والمعمدان واقفان إلى جانبيه، فهو قد وضع (طبقاً للنمط الأيقونوغرافي البيزنطي في ديسيس Desis، فالمسيح يأخذ هنا دور الشفيع. ومن الملاحظ هنا أيضاً، الاختلاف عما عُبر عنه بالنحت، حيث يظهر الأمراء والملوك حاملين نموذج

شكل (18)

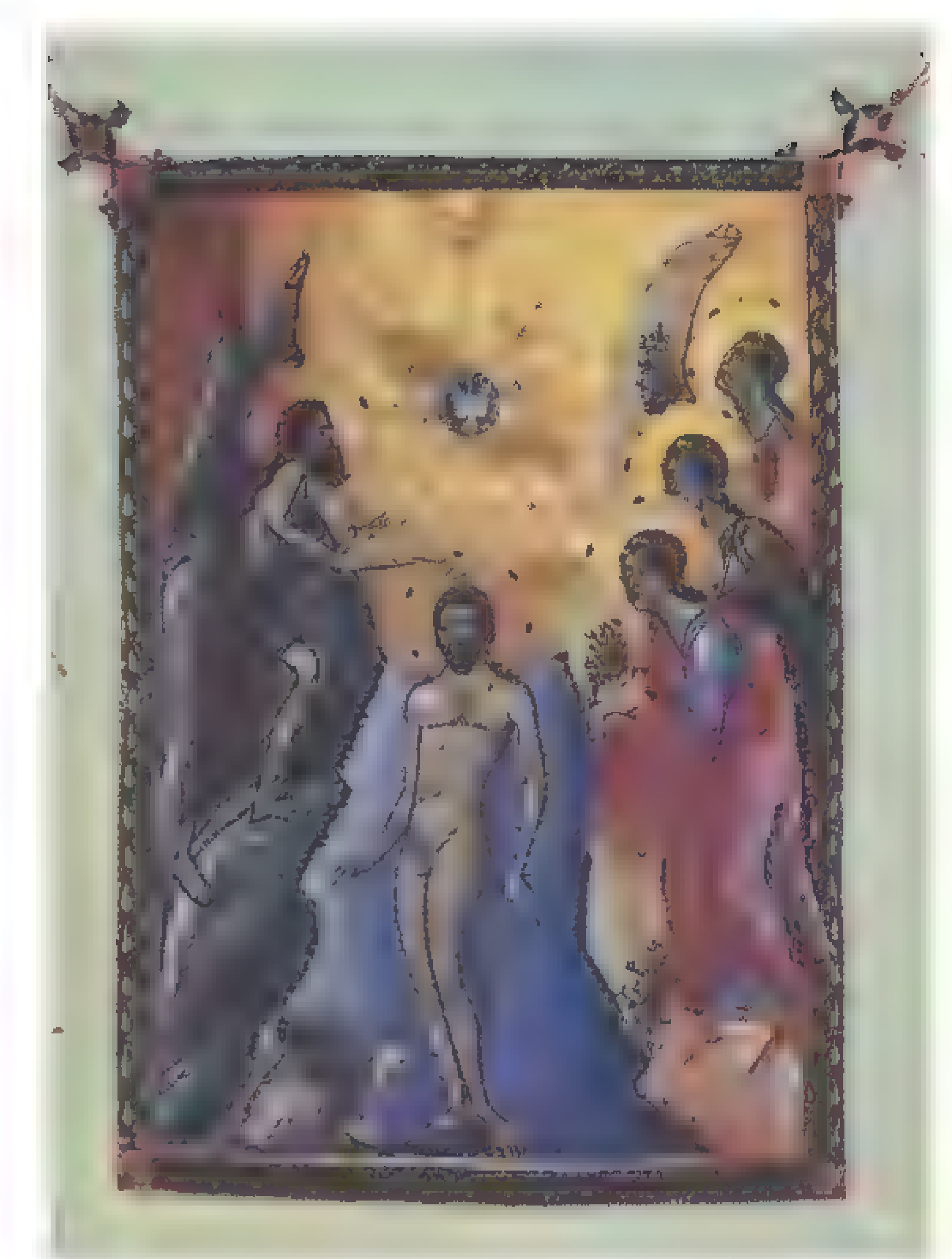
الكنيسة التي بنوها، أن «النعمة التي يلتمسها الحكّام ليست مرتبطة بفعل دقيق، فحياتهم كلية وذريتهم موضوعة تحت الحماية الإلهية»[36]. كذلك فإن منمنمة إنجيل الملكة كيران،

شكل (20)

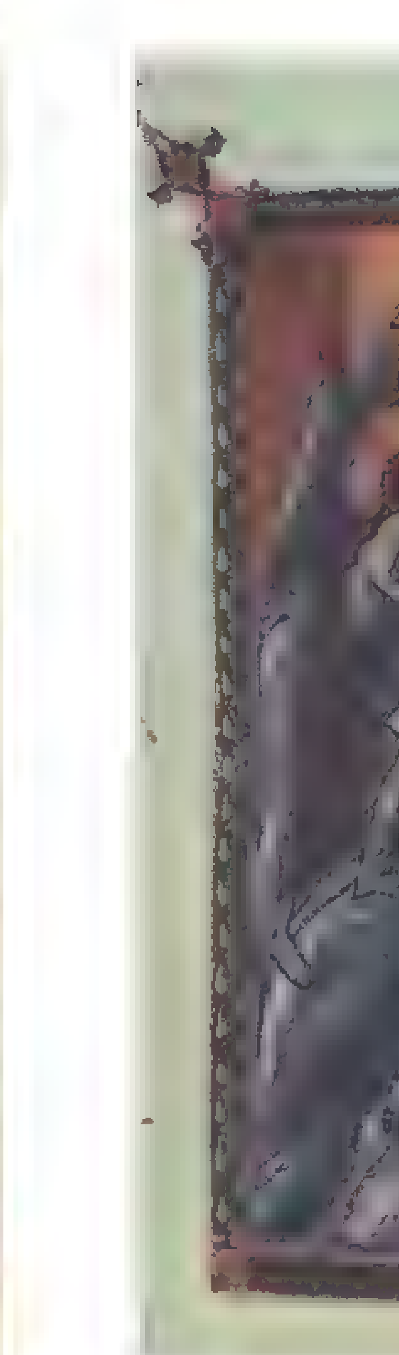


شكل (21)

شكل (23)



شكل (22)



شكل (24)

شكل (25)

تذكر بموزاييك بيزنطي، بقصر كينورجيون «حيث يرى باسيل الأول والإمبراطورة أودكسي وأطفالهم مادين أذرعهم، باتجاه صليب منتصر»[37].

لقد نوّعت المنمنمات الكيليكية في البورتريهات الجماعية، وجعلت من عذراء الرحمة، عذراء الشفاعة والحماية. (شكل 25)

إنجيل الأمير «فاساك» قريب في أسلوبه وأيقونوغرافيته من مخطوط الملكة كيران»، ولكن الخط أقل أناقة، وتعبير الوجه أكثر قوة، وخطوط الذهب في معطف ماري أقل نعومة، أما الأجسام ففيها ثقل، سواء في صورة العذراء، أو صور الأمراء الراكعين. وأما تمثيل المشاهد الإنجيلية فهي متماثلة، ولكن المصور في إنجيل «فاساك» حاول تبيير المحتوى الانفعالي لأحداث حياة المسيح، كما في مشهد التعميد. (شكل 22 و24)

وهناك منمنمة شجرة يسي، في مخطوط الأمير «فاساك»، وهو موضوع مكرس في الفن الغربي، كما في الفن الشرقي المسيحي (شكل 26) حيث يرى داوود والعذراء واقفان مواجهة على العرش الآتي من يسي، و(12) نبي يمسكون ملفات، وضعوا في تلويات الأغصان، وعلى قمة الشجرة المسيح واقف 3/4، وكأنه آت، ليستقر على الشجرة، تزيين الصفحة غني ولطيف، أما «رمزماتيو فهو يشكل البداية للتحول إلى شكل زخرفي»[38].

وفي إنجيل الأسقف جان، فإن منمنمة قديسه الحامي، التي تمثل موته (شكل 27) نرى أيقونوغرافيا مختلفة عن تمثيلات موت يوحنا، فالشخصيات تتوزع في عدة مستويات، وانطباعات وجوه المرافقين متنوعة، ولكن الخطوط القطرية، تعطي الانطباع بالعمق، إضافة إلى ديناميكية تنتشر في التكوين.

ومن يدفتان آخر، فإن منمنمة البشارة (شكل 28) تختلف عن الأيقونوغرافية الأرمنية المعروفة في الشرق المسيحي، فأثر التصاوير القوطية واضح، وتقول نيرسيسيان: «تشابه صارم يوجد بين هذه الصورة وبين بورتريه بيضاء كاستيل Blanche de castille، من جزء العهد القديم المهذب المحفوظ في مكتبة Pierpont Morgan في نيويورك، وهذا لا يعني بوضوح علاقة مباشرة، ولكن شبه المماثلة للشكلين يبرهن أن المصور الأرمني، استوحى من منمنمة فرنسية، من النصف الأول للقرن 13»[39].

ولئن كانت هذه المجموعة، تشير إلى أن مصوري منمنماتها، قد عاشوا في وسط. هو البلاط الملكي. حيث تتوفر الأعمال الفنية الأجنبية، فإن إنجيل رقم 7651، يبدي هذا الأمر بجلاء، من خلال تماثل منمناته مع الإنجيل البيزنطي، في مكتبة لورانتيان بفلورنسا.

وباعتبار تعدد المصورين في هذه المخطوط، فإن بعضهم، كان يخرج عن الموديل، ويعمل عملاً أصيلاً، يختلف عن المخطوط اليوناني بالأيقونوغرافيا وبالدرامية الأكثر بروزاً، كما في منمنمة الصلب، في حين أن منمنمة المسيح المتوج، تشير إلى استعارة من فن غربي (شكل 29)، أما في الصفحات التالية، فقد كان هناك منمنمات، تتابع النص الإنجيلي خطوة خطوة.

في ليكسيونير الملك هيتوم الثاني، تتطابق تكوينات منمنمات ملء الصفحة للأحداث الأساسية، مع المخطوطات الأخرى،

ولكنها أكثر تعبيرية، وتركيزاً على المحتوى الانفعالي، لمقاطع المعاناة أو القيامة.

ويتسم هذا المخطوط بخيال خصب، لدى بعض مصوريه، فيما يخص الأدوات الاستعمالية، ومشاهد العهدين القديم والجديد، حيث يظهر التأويل الرمزي، مثل صورة النبي يونان مقذوفاً من فم الحوت (شكل 30) فالاندفاع خارج الإطار، وذيل معطف النبي المرفوع بواسطة الريح، ينبّر الحركة، ويمنح التكوين ديناميكية هائلة، وقليل من المصورين، من صور هذا المقطع، بمثل هذه الأصالة.

وعند مصورين آخرين، تتبدل هذه القوة، لتميل إلى النعومة، «فالإنجيليون يبدون مرفوعين بإعصار، خطوط الوجه واضحة، ولها تعبير وقور، والهيئات أقل انسجاماً، الأبنية والجبال تغطي كل الخلفية، ويُحس بالغاية القصوى للتيار الفني، حيث النعومة تمتزج مع القوة»[40].

ولما كانت الزخرفة، قد لعبت دوراً كبيراً، في تزيين هذه المخطوطات، فقد تميزت بغنى وتنوع كبيرين، شبكات خطية وزهرية، تغطي جذوع أعمدة القوانين ومكونات أقواسها، أجسام الكائنات خيالية، كالسفنكس والأسود المجنحة، أعراف شعر الأسود تتطاير مثل الشرر، أبواز فاغرة للتنانين، طيور تطير في رؤوس الفصول، مما يذكر بنقوش قوطية، أو بتمثيلات الفن الصيني.

لقد كان القرن (13) هو العصر الذهبي للتصوير في كيليكيا، بانسجام التكوينات، وأناقة رسوم الأشكال، والمجموعات الواسعة للألوان، وطرق تحضير هذه الألوان، وغنى المخبر الأيقونوغرافي، وانفتاحه على العديد من الفنون الأجنبية، دون أن يفقد خصائصه الذاتية.

6. منمنمات مخطوطات القرن الرابع عشر:

تباطأت الحركة الفنية في القرن (14)، وظلت مخطوطات بدايته، ماضية في خط الأعمال الفنية السابقة، ويمثل هذه المجموعة:

1 - إنجيل تارس للعام 1316م (البطريركية الأرمنية - القدس - رقم 1950).

2 - إنجيل الملكة ماريون للعام 1346م، (البطريركية الأرمنية - القدس - رقم 1973). منجز في سيس، من قبل المصور (سرجيس بيدساك).

فانجيل تارس، يتشابه مع إنجيل الملكة كيران، ومع إنجيل الأمير فاساك، بالوضع، وبتخطيط الثنايا القماشية (شكل 33، 23، 25) ولكن الأشكال أكثر رحابة، والألوان أقل تنوعاً، ولا ترى حزوز الذهب، التي تعطي القماش مظهراً براقاً. إن قيمة هذا المخطوط، تفوق غيرها، من تصاوير هذا القرن.

أما إنجيل الملكة ماريون، فهو ذو نبرة أكثر خشونة، وهو ما يميز المخطوطات المنسوخة في دير درازارك، فمصور المنمنمات (سرجيس بيدساك) لإنجيل ماريون، قد يكون قليل الخيال، ولكنه يبحث عن الأثر الديكوري للمجموع، مستعملاً خلفية

شكل (26)

شكل (27)

شكل (28)

متنوعة الألوان، مضيفاً إليها تفصيلات لا علاقة لها بالموضوع، ففي مشهد النزول عن الصليب، لوّن الخلفية بالأخضر والأزرق والأحمر، وأضاف أوراقاً فوق أذرع الصليب. (شكل 34)

أما في منمنمة الدخول إلى القدس، فالتكوين يشغل السطح الكلي، وعلى مستوى واحد (شكل 35) والهيئات للشخصيات ساكنة، وتخطيط الثنايا، يؤكد السمة الديكورية للمشهد.

والجديد في هذا المخطوط، أن المصور (بيدساك) يمثل الملكة ماريون مشاركة في الأحداث، فهي راكعة في صلاة في مشهد النزول عن الصليب، وهي تفرش ثياباً تحت أقدام الحمار في الدخول إلى القدس، في حين أن مخطوطات القرن (13) كانت تمثل الملوك والأمراء طالبي المخطوط في منمنمة مفردة ومميزة.

وقد كان المصور (بيدساك) آخر ممثل للتصوير الأرمني في كيليكيا.

7. أغلفة إنجيلية:

نجت بعض الأغلفة الإنجيلية من التدمير والضياع، وهي كانت مما أهداه الحكام والأحبار إلى الكنائس. ولئن كانت هذه الأغلفة، تشير إلى مستوى التقانة المعدنية والصياغة، إلا أنها مهمة هنا، لعلاقتها بالمنمنمات. وهذه الأغلفة هي:

1. غلاف إنجيل هرومكلا، المنسوخ عام 1248م، وضمَّ إليه الغلاف في عام 1254، وهو من الفضة (محفوظ في أنطلياس - الكاثوليكية الأرمنية رقم 1).

2. غلاف من الفضة المذهبة لإنجيل 1249م، مصنوع في عام 1255م، كيليكيا دييسيس DESISIS (ماتيناداران - م. س رقم 7690).

3. لوح ثلاثي من الفضة المذهبة، عام 1293م - مصنوع في دير سكيفرا (محفوظ في متحف الأرميتاج - لينينغراد).

4. غلاف فضة لعام 1334.

يمثل الغلاف الأول المسيح في تكوين مركزي، وهو يبارك. في الزوايا رموز الإنجيليين محفورة بدقة، مشكلة روليفاً، تحيط به غصينات زخرفية. الموتيفات الزهرية مقاربة، لما في الإنجيل، هناك كتابات لاسم الواهب، وتاريخ التضمين. (شكل 36)

الغلاف الثالث مرمم (شكل 37)، وأدخلت إليه أجزاء كالصليب المركزي، في تاريخ متأخر. أما لوحات المركز، فربما بدلت أماكنها، تقول (نيرسيسيان): «عندنا أسباب للتفكير أن الصليب الذي يزين اللوح المركزي، أضيف في تاريخ متأخر، وأن الصفائح الفضية لهذا اللوح قد ضاعت»[41].

ما يهم في هذا الغلاف، هو اختيار القديسين، والأماكن التي حددت لهم، لأن هذا يظهر رغبة الصناع أو طالبي الغلاف، بإعطاء القيمة للذين يرتبطون بالتاريخ الأرمني، مثل القديس كريكوار المنّور، وثادي رسول أرمينيا، وأوسترات شهيد الأرمن، وديوقيلتيان، وفاردان ماميكونيان البطل المقدس ي قتال آفارايز عام 451م. وكذلك هناك بورتريه للملك هيتوم في صلاة.

أيقونوغرافية وأسلوب هذا التكوين، ونعومة التجسيم،

شكل (8)

شكل (32)

شكل (33)

شكل (35)

شكل (36)

شكل (34)

والسمة التعبيرية، قريبة من مشهد في إنجيل الملكة كيران، مما يشير إلى القرابة والعلاقة بين الصياغة والترقين.

8. الخلاصة:

إن فن الكتاب في كيليكيا، إن كان قد انطلق من تراث أرمني، وقاعدة فنية صلبة، عبر فن المنمنمات، الذي حُمل من أرمينيا الأم، أثناء الهجرة إلى هذه المنطقة، إلا أن وجود مملكة كيليكيا في هذا الموقع الجديد، جعل مصوريها، أكثر انفتاحاً على العوالم المحيطة بهم بيزنطياً وعربياً وإسلامياً وغربياً وشرقياً، مما أتاح لهم التواصل مع قنوات ثقافية، واطلاع أوسع على الإنجاز التصويري، وإنتاج فن الكتاب عند الشعوب المجاورة، بل وحتى البعيدة.

ولئن كان المصور «طوروس روسلان» قد شكل ذروة في تطور فن الكتاب في كيليكيا، وكان من المبشرين بالنهضة قبل الإيطاليين، فإن فن الكتاب الأرمني مدين لكيليكيا بأفضل مالديه، بل إن هذا الفن، ليشكل علامة مضيئة وثمينة في تاريخ فنون الشرق الأدنى.

شكل (37)

* * *

المصادر والحواشي

1 - المدور، مروان: الأرمن عبر التاريخ. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. الطبعة الأولى 1982. ص 223.

2 - 4 - 6 - 8 - Nersessian.S: L'art Armenien – arts et metiers Graphiques – Flammarion – Paris – 1977 - P.123

3 - المدور: الأرمن عبر التاريخ. ص 222.

5 - المصدر السابق: ص 223.

7 - المصدر السابق، ص 225.

9 - المصدر السابق، ص 226. 231.

10 - المصدر السابق، ص 231. والفن الأرمني. نيرسيسان، ص 123.

11 - المدور: الأرمن عبر التاريخ. 232. 244.

12 - المصدر السابق، ص 12 و ص 277.

13 - Nersessian. S: Lart Armenian – P.75 Dournovo L.A.: Miniatures Armeniennes, ed. Cercle d'art – Paris 1960. – P.33.

14 - ستسيبتشفيتش. إلكسندر: تاريخ الكتاب. القسم الأول. ترجمة: د. محمد م. الأرناؤوط. عالم المعرفة الكويتية رقم 169. 1993. ص 90.

15 - Dournova: miniatures Armemiennes – P. 33.

16 - Delvoy.ch.: L'art Byzantin – Arthaud – France 1967 – P. 112.

17 - Douronvo L.A: miniatures armeniennes – P.35.

18 - Nersessian: L'art armenien – P. 129 – 162.

19 - منمنمات أرمنية «لدورنوفو» صدر باللغة الفرنسية. دائرة الفن، ثم نشر «منمنمات أرمنية» باللغة الفرنسية والأرمنية، مع بعض التعديل.

20 - Dornovo: miniaturs armeniennes – P.35 بالفرنسية والأرمنية.

21 - 22 - المصدر السابق، ص 38.

23 - Nersessian: l'Art Armenien – P.129.

24 - المصدر السابق، ص 131.

25 - 27 - المصدر السابق، ص 133.

26 - Dournova: miniatures armieniennes – P. 229 بالفرنسية والأرمنية.

28 - 29 - 30 - 31 - 32 Dournova: miniatures armeniennes- P. 229. باللغة الفرنسية والأرمنية.

33 - المصدر السابق، ص 229. 230.

34 - Nersessian: L'art armenien - P. 134.

35 - 36 - 37 - المصدر السابق، ص 148.

38 - المصدر السابق، ص152.

39 - المصدر السابق، ص 154.

40 - المصدر السابق، ص 156.

41 - المصدر السابق، ص 162.

* * *

قائمة المنمنمات الأرمنية:

1 ـ خريطة كليكيا.

2 ـ (بسيط) ظهور الملائكة للنساء القديسات ـ إنجيل عام 1038 ـ أرمينيا (ماتيناداران ـ رقم 6201)، ص124 /ص45.

3 ـ (موغني) الميلاد ـ إنجيل موغنا ـ أواسط القرن 11 ـ أرمينيا ـ (مانتيناداران ـ رقم 7736)، ص57.

4 ـ إنجيل إيتشميازدين ـ عبادة المجوس ـ قرن سادس ـ (إيرفان ـ ماتيناداران رقم 2374 Fol. 229. (شكل 51/ص 78).

5 ـ إنجيل البطركية الأرمنية ـ القدس رقم 1796 من القرن الثاني عشر (المسيح والواهب) Fol – 288v (شكل 90/ص 126).

6 ـ إنجيل البطركية الأرمنية ـ القديسات عند القبر (91 /ص 127) رقم 1796 ـ Fol: 88v.

7 ـ مصنف بجوار ناريك ـ جريجوار راكعاً يتوسل إلى المسيح ـ عام 1173 ـ (ماتيناداران رقم 1568 ـ Fol. 177v).

8 ـ الحساب الأخير ـ إنجيل 1262 لطوروس روسلان ـ بالتيمور، والترآرت غاليري رقم 539 ـ 92/128) Fol: 109).

9 ـ الحساب الأخير ـ إنجيل 1268 ـ لطوروس روسلان (إيرفان ـ ماتيناداران رقم 10675 93/130) Fol: 89v).

10 ـ النزول إلى الليمب Limbes ـ إنجيل 1265 ـ طوروس روسلان (بطريركية أرمنية في القدس رقم 1956 ـ 94/130) Fol: 110).

11 ـ عبود النهر الأحمر ـ ريتيبل 1266 ـ طوروس روسلان (البطريركية الأرمنية القدس ـ رقم 2027) Fol. 4v.

12 ـ الفتيان الثلاثة في الفرن ـ ريتيبل 1266 ـ روسلان (البطريركية الأرمنية ـ القدس ـ رقم 2027) 96/133) Fol: 14v).

13 ـ قيامه إليمازر ـ إنجيل 1268 ـ طوروس روسلان (إيرفان ـ ماتنياداران رقم 10675) 97/134) Fol. 300v).

14 ـ المسيح يظهر للرسل ـ إنجيل القرن 13 ـ (واشنطن فري غاليري أوف آرت رقم 18، 32 ـ ص 535) (98/135).

15 ـ إنجيل 1265 ـ بداية إنجيل يوحنا (البطريركية الأرمنية بالقدس ـ رقم 1956) 271 ـ 99/136) Fol).

16 ـ الإهداء ـ إنجيل 1265 ـ طوروس روسلان ـ (البطريركية الأرمنية بالقدس رقم 1956) 100/137) Fol. 12).

17 ـ الإنجيلي جان يملي على بروشوروس هو فاساب ـ (أستانبول ـ طوبقاي 101/139 Fol. 296 v).

18 ـ الإنجيلي يوحنا ـ إنجيل الكونتيابل سامبا ـ القرن 13 (ماتيناداران ـ رقم 4644) 102/140) Fol. 300v).

19 ـ الإهداء ـ إنجيل 1273 (ينسب لهوفاساب) ـ (أستانبول ـ طوبقاي) 103/141) Fol. 9v-10).

20 ـ الصلب ـ إنجيل الملكة كيران ـ عام 1272 (البطريريكية الأرمنية بالقدس رقم 2563) ـ 104/142) Fol. 263).

21 ـ التجلي ـ إنجيل الملكة كيران ـ عام 1272 (البطريركية الأرمنية بالقدس ـ رقم 2563)105/143) Fol. 69).

22 ـ العمادة ـ إنجيل الملكة كيران ـ 1272 (البطريركية الأرمنية بالقدس ـ رقم 2563) 106/143) Fol. 25).

23 ـ بورتريه العائلة المالكة ـ إنجيل الملكة كيران 1272 (البطريركية الأرمنية بالقدس ـ رقم 2563) 107/145) Fol. 380).

24 ـ العمادة ـ إنجيل الأمير فاساك ـ القرن 13 ـ (البطريركية الأرمنية بالقدس ـ رقم 2568) 108/146) Fol. 12v).

25 ـ فاساك وأولاده راكعون أمام المسيح ـ القرن 13 ـ (البطريركية الأرمنية بالقدس ـ رقم 2568) 109/146) Fol. 320).

26 ـ إنجيل الأمير فاساك ـ شجرة يسي في بداية إنجيل ماتيو ـ القرن 13 (البطريركية الأرمنية بالقدس ـ رقم 2568) Fol.5 ـ (110/149).

27 ـ موت القديس يوحنا الإنجيلي ـ إنجيل 1287 ـ (ماتيناداران ـ رقم 197) Fol. 311v ـ (111/150).

28 ـ البشارة ـ إنجيل 1287 ـ (ماتيناداران ـ رقم 197) 112/151) Fol. 169v).

29 ـ المعاناة ـ إنجيل قرن 13 ـ (ماتيناداران ـ رقم 7651) 113/152) Fol. 69v).

30 ـ النبي يونس مقذوفاً من فم الحوت ـ ليكسيونير الأمير هيتوم الثاني للعام 1282 (ماتيناداران ـ رقم 979) 114/153) Fol. 200v).

31 ـ ألواح القوانين ـ إنجيل القرن 13 ـ (ماتيناداران ـ رقم 9422) (113/152).

32 ـ رأس الفصل ـ ليكسيونير الأمير هيتوم الثاني للعام 1286 (ماتيناداران ـ رقم 979) 117/155) Fol. 295).

33 ـ المسيح والواهب ـ إنجيل عام 1316 ـ (البطريركية الأرمنية ـ رقم 1950) 117/157) Fol. 16).

34 ـ النزول عن الصليب ـ إنجيل الملكة ماريون للعام 1346 ـ (البطريركية الأرمنية ـ رقم 1973) 118/158) Fol. 258v).

35 ـ الدخول إلى القدس ـ إنجيل الملكة ماريون للعام 1346 (البطريركية الأرمنية ـ رقم 1973) 119/159) Fol. 114).

36 ـ غلاف من الفضة ـ مؤرخ 1254 ـ أنطلياس (الكاثوليكية الأرمنية رقم 1) (120/160).

37 ـ غلاف من الفضة ـ من سكيفرا ـ مؤرخ 1293 (متحف الأرميتاج ـ لينينغراد) (121/161).

* * *

لوحة بردى..

دراسة تحليلية لأكبر لوحة فسيفسائية!..

د. عفيف بهنسي*

تعدُّ الرسوم الفسيفسائية في الجامع الأموي بدمشق الذي أنشئ في عهد الوليد بن عبد الملك (705-715) من أبرز شواهد الفن التشكيلي العربي في بداية تكونه. ومع أن الرسوم الفسيفسائية في قبة الصخرة كانت الأسبق قليلاً من نظائرها في الجامع الأموي، فإن هذه تبدو أكثر اكتمالاً، وأوسع انتشاراً على جدران الجامع، وأوضح مدلولاً في موضوعها، ثم هي أكثر استقلالاً عن تأثيرات الفن السابق للإسلام.

وليس من شك أن صناع تصميم هذه الفسيفساء في الجامع الأموي الكبير هم من أهل دمشق كما تؤكد مارغريت فان برشيم. هم مواطنون محترفون استطاعوا أن يصنعوا الفصوص الزجاجية في بلد عريق بصناعة الزجاج، فلقد عثر خلال تنقيبات في منطقة القشلة في باب توما على آثار مشاغل لصناعة فصوص الفسيفساء الزجاجية. بل كانت صناعة هذه الفصوص وافرة، حتى أنها كانت تصدر إلى القدس وغيرها. ويؤكد المؤرخون، أن الوليد بن عبد الملك وقد أمر عامله عمر بن عبد العزيز في المدينة المنورة بإعادة بناء مسجد الرسول، أرسل إليه عمالاً من دمشق مع فصوص فسيفسائية زجاجية لتزيين المسجد، على غرار جامع دمشق.

* مؤرخ، وباحث في الفن السوري والعربي.

مدلولات اللوحات الفسيفسائية:

تختلف الآراء في تحديد مدلولات الرسوم الفسيفسائية في الجامع الأموي، وثمة رأي أن هذه الرسوم تمثل الفردوس الذي وعد الله به الصالحين، بدلالة الآية الكريمة: «تبارك الذي إن شاء جعل لك خيراً من ذلك جنات تجري من تحتها الأنهار، ويجعل لك قصوراً» (الفرقان 10). و في كتابه (التصوير العربي) يرى ايتنغهاوسن أنها تمثل المدن التي فتحها المسلمون، بدلالة ما ذكره المقدسي (ت 998 م) في كتابه أحسن التقاسيم، من أنها: «صور أشجار وأمصار وكتابات على غاية الحسن والدقة ولطافة الصنعة، وكل شجرة أو بلد مذكور إلا وقد مُثّل على تلك الحيطان».

ومن خلال دراسة متأنية لرسوم هذه الفسيفساء لا بد أن نميّز فيها بين أقسام تمثل مشهداً محدداً تختلف مساحته بحسب اختلاف حدود المساحة التي فرضتها عمارة البناء، وبين أقسام متفرقة موزعة في مساحات محددة وموضوعها مجرد أشجار ونباتات تذكرنا بموضوعات رسوم قبة الصخرة التي انحصرت في مساحات محددة حسب ضرورات التصميم المعماري، ونحن في هذه الدراسة سنختار مشهداً متكاملاً قد يساعدنا عرضه وتحليل عناصره التشكيلية في تحديد موضوعه،

لوحة فسيفساءية، في الجامع الأموي في دمشق 710 - 715م.

لوحة فسيفسائية، في الجامع الأموي في دمشق 710 - 715م.

مما ينعكس على تحديد جميع المواضيع الأخرى التي توزعت مجزأة أو محددة على جدران هذا المسجد.

ولا بد أولاً من إعادة تفسير ما ذكره المقدسي عندما قال،» وكلّ شجرة أو بلد مذكور إلا وقد مُثّل على هذه الحيطان». ومن الواضح أن ما أراده المقدسي لا يصل إلى حدود التعميم المطلق، فليس المقصود أن هذه الرسوم تمثل كل ما ذكر من أشجار العالم، أو من بلدان العالم كله، وحتى ولو كان هذا العالم هو العالم الذي انتشر فيه الإسلام، وإنما يعني أن كل شجرة من أنواع الشجر وكل بلد، قرية أو مدينة من البلدان المعروفة محلياً. ويستجيب إلى هذا الرأي ما ورد في قصيدة في كتاب (نهاية الأرب) للنووي (ت 1333م) :

دمشق قد شاع ذكر جامعها
وماحوته ربى مرابعها
جامعها جامع المحاسن قد
فاقت به المدن في جوامعها
إذا تفكرت في الفصوص وما
فيها، تيقنت حذق واصفها
أشجارها لا تزال مثمرة
لا ترهب الريح في مدافعها
كأنها من زمرد غرست
في أرض تبر تغشى بفاقعها

ومن هذه القصيدة يتبين لنا أن المقصود مما ورد في الرسوم الفسيفسائية من أشجار ومنشآت إنما يعود إلى ما انتشر في دمشق وحول الجامع الكبير.

أوصاف الكتاب والشعراء:

ويشهد على ذلك الاصطخري في وصفه لمدينة دمشق في كتابه «الأقاليم»[1] عندما يقول: «وأما جند دمشق فإن قصبتها مدينة دمشق، وهي أجلُّ مدينة بالشام كلها، وهي في أرض واسعة بين

جبال تحيط بها مياه كثيرة، وأشجار وزروع متصلة، وتسمى تلك البقاع (الغوطة). عرضها مرحلة في مرحلتين(2) ليس بالشام مكان مثله، ويخرج ماؤها من تحت كنيسة يقال لها (الفيجة). وهو أول ما يخرج يكون ارتفاعها ذراعاً في عرض باع، ثم يجري في شعب تتفجر منها العيون، فيأخذ منه نهر عظيم.. ثم يبقى من هذا الماء عمود النهر ويسمى بردى. وعليه قنطرة في وسط مدينة دمشق، لا يعبره الراكب غزارة وكثرة، فيفضي إلى قرى الغوطة ويجري في سككهم وعامة دورهم وحماماتهم».

ولا بد من ذكر حسان بن ثابت في قصيدته التي يمدح فيها الغساسنة:

يسقون من ورد البريص عليهم
بردى يصفق بالرحيق السلسل

وفي كتابه «المسالك والممالك» يتحدث الحسن المهلبي عن دمشق قائلاً: «وبظاهر دمشق وادي البنفسج، تكسيره أربعة أميال، ومن بردى يشقه، فالوادي كله مملوء بشجر السرو لا تصل الشمس إلى أكثر أرضه. وأرضه كلها بنفسج متشح بعضه ببعض، في نهاية الحسن.

وبدمشق عدة من ألوان الورد، فمنها أصفر إبريز، وأسود وسماقي، وورد موجه للورقة لونان، من خارجها وداخلها، وليس الزهر على وجه الأرض ببلد أكثر منه بدمشق».

ونقتطف من كتاب الرحلة لابن جبير (ت 1217) وصفاً يساعدنا على توضيح هذا المشهد، فهو يقول «قد حدقت البساتين بها إحداق الهالة بالقمر، واكتنفتها اكتناف الكمامة للزهر، وامتدت بشرقيّها غوطتها الخضراء امتداد البصر....».

ثم يذكر في موضع آخر: «وخارج البلد من جهة الغرب، ميدانان كأنهما مبسوطان خزاً لشدة خضرتهما، وعليهما خلق والنهر بينهما، وغيضة عظيمة من الحور متصلة بهما، وهما من أبدع المناظر».

ويقول الشاعر أبو مطاع بن حمدان:

سقى الله أرض الغوطتين وأهلها
فلي بجنوب الغوطتين شجون
وما ذقت طعم الماء إلا استخفني
إلى بردى و النيربين حنين

وقال البحتري:

أما دمشق فقد أبدت محاسنها
وقد وفى لك مطريها بما وعدا
إذا أردت ملأت العين من بلد
مستحسن وزمان يشبه البلدا
يمسي السحاب على أجبالها فرقاً
ويصبح النبت في صحرائها بددا
فلست تبصر إلا واكفاً خضلاً
أو يانعاً خضراً أو طائراً غردا

لوحة بردى:

درست الفسيفساء في الجامع الأموي بعد كشف الغطاء الكلسي عنها من السيدة مارغريت فان برشيم والعالم أوستاش دولوره، ونشرت هذه الدراسة الموسعة والمقارنة في كتاب كريزويل[2] الجزء الأول. وتتألف رسوم هذه الفسيفساء من موضوعات مختلفة، اختار منها دولوره لوحة محددة لدراستها[3] ونحاول في هذا البحث عرض هذه اللوحة الضخمة وتحليل مضمونها.

تقع هذه اللوحة على مقربة من المدخل الرئيسي للمسجد من الجهة الشرقية وتمتد بمساحة كبيرة بطول 34.5 متراً وارتفاع 7.15 متراً، ولقد أطلق دولوره على هذه اللوحة اسم «لوحة نهر بردى» إذ تمثل اللوحة نهراً يخترق مشاهد من أطراف دمشق أو من غوطتها، مع ما في هذه المشاهد من أشجار باسقة كالنخيل والسرو، أو أشجار مثمرة كشجر التفاح والمشمش. أما المنشآت المعمارية فقد تخيلها مصمم اللوحة على شكل بيوت أو قصور أو أبراج لا تنطبق على الواقع، ولعله اختارها من ذكرياته الصورية. عندما نفذ مثل هذه الرسوم وأشباهها في منشآت محلية. فلقد استمرت الرسوم الفسيفسائية في بلاد الشام تزين العمارات الدينية منذ العصر الروماني وحتى آخر العصر البيزنطي محتفظة بملامحها وأسلوبها.

يبدأ مسير نهر بردى في هذه اللوحة من اليسار إلى اليمين، وتمتد على ضفتيه المنشآت والعمائر، كما الجبال والتلال والحدائق ذات الأشجار المثمرة والمزدهرة، أو الأشجار الباسقة التي تتصل جذورها ببعضها، وما زالت هذه الأشجار المثمرة معروفة في غوطة دمشق كشجر التفاح والتين والمشمش إلى

جانب شجر الجوز والسرو والحور.

واختار المصمم لمياه النهر فصوصاً باللون الأزرق المحلي بفصوص لازوردية أو فيروزية، أو فصوص فضية تمثل حبات زبد مياه النهر على سفحه المتموج.و استعمل مصمم هذه اللوحة الضخمة مجموعة واسعة من ألوان الفصوص الزجاجية وبخاصة في تلوين أشكال الأشجار، ومع أن اللون الأخضر بجميع درجاته هو السائد بين الألوان، وأن اللون البنفسجي وظف ببراعة لتمثيل ظلال الأوراق الخضراء، فإن بقعاً من الفصوص الوردية أو الصفراء كانت تمثل الفاكهة والأزهار.

مسار النهر وحواشيه:

وليس صعباً أن نتصور مسار هذا المشهد بدءاً من منطقة وادي الربوة الذي يضم مجرى النهر بين أشجار الصفصاف والبيوت المتناثرة التي كانت قائمة في منطقة الربوة، أما المباني فإنها تتجمع على الطرف الأيسر من النهر لكي تشكل قرية من قرى دمشق كالهامة ودمر، وليست هذه المباني مطابقة للواقع بل هي رمزية، ولكن وجود نوافذ مستطيلة صغيرة تمتد أسفل السقوف مباشرة، يذكرنا بنظام البيوت الدمشقية القديمة.

وثمة قرية ثانية تأتي بعد فاصل مكون من شجرتين باسقتين، وتتألف هذه القرية أيضاً من مجموعة من المباني المتتابعة، بعضها على شكل برج دائري يعلوه مظلة محمولة على أعمدة، وبعدها فاصل آخر من الأشجار، واحدة منها ضخمة تمتد من ضفة النهر حتى أعلى الصورة، ثم تبدو في أعلى اللوحة قرية ثالثة لعلها كيوان، ممثلة بمجموعة من المباني بعضها من طابقين، حتى تصل إلى مبنى يمثل حصناً تحف به أسوار ذات أبراج بعضها مربع وبعضها أسطواني، يذكرنا بأسوار دمشق القديمة. ويؤكد ذلك ما نشاهده في أحد أركان هذا الحصن من مبنى ذي سقف جملوني لعله يمثل المبنى القديم الذي كان في موقع قلعة دمشق الأيوبية اليوم والذي تم اكتشاف بعض آثاره.

ويقف المصمم في هذه اللوحة لكي يضخم فاعلية مياه النهر عند دخولها قنطرة واحدة في جدار سور دمشق الشرقي، وصور مياه النهر مع فروعه وأهمها الداعياني والعقربائي، وقد بدا على سطح المياه زبد وحبيبات متناثرة من المياه، وهاجت أمواجها وتعثر اتجاهها لضيق القنطرة، ثم لم يلبث جريان المياه أن يهدأ ببطء حتى نهاية اللوحة.

ولعل مصمم اللوحة تسرع في رسم مجرى النهر فخرج من الأسوار الشرقية إلى الغوطة، وهناك استمد المصور من أشجارها المثمرة وغير المثمرة، نماذج نثرها على ضفتي النهر.

لم تكن هذه القرى هزيلة كلها، بل كانت ملاذ أكثر الجاليات الموسرة والتي ابتعدت عن المدينة والسلطة القائمة فيها، فأقامت فيها منشآت متميزة، استعار المصور أوصافها ورسمها في هذه اللوحة بأسلوبه التلقائي والرمزي.

ويبدو أن مسار النهر في اللوحة يتوقف قليلاً عائداً لكي يصور منطقة مدخل دمشق حيث أنشئت في سفح جبل قاسيون بعض منشآت دير مران والنيربين، وثمة برج مرتفع وتحف الأغصان والأشجار بهذه المنشآت ومازال وادي الربوة ومجرى النهر وما يحيط ضفافه من أشجار ومبان، قائماً حتى اليوم، وصفه شوقي بأبيات رائعة:

جرى وصفق يلقانا بها بردى
كما تلقاك دون الخلد رضوانُ
دخلتها و حواشيها زمردة
والشمس فوق لجين الماء عقيانُ
والحور في دمر أو حول هامتها
حور كواشف عن ساق وولدانُ
وربوة الواد في جلباب راقصة
الساق كاسية والنحر عريان

ثم يقول:

وقد صفا بردى للريح فابتدرت
لدى ستور حواشيهن أفنان

على أن المصمم وقد اختلطت في ذاكرته توضعات المباني ضمن الأسوار وخارجها، في الغوطة الشرقية أو الغوطة الغربية، يعود كي يصور النهر وقد استمر في جريانه ضمن الأسوار حيث المدينة بقصورها ومبانيها، المتنوعة و بزخارفها النباتية الرشيقة، وعروق حبات اللؤلؤ المتدلية، والأشكال الهندسية مما يجعلها متميزة عن المشاهد والأبنية التي بدت في هذه اللوحة خارج الأسوار

وهكذا يركز المصمم ضمن الأسوار على رسم مجموعة من القصور تتألف من كتلتين مسدستين متماثلتين يدعمها رسم قصرين مؤلفين من طابقين، وتتألف كل كتلة من مجموعة من الأعمدة تحمل سقفاً مدبباً، والأعمدة من الرخام المجزع على شكل رسوم بيضاوية، وبدت بين كل عمودين دلاية عمودية، كما كسي السطح بزخارف نباتية تتألف من فروع متعرجة، ينتج من تعرجها أقواس يخرج منها فروع أخرى صغيرة. وتشكل هذه المجموعة من الرسوم النباتية الرمزية بداية الرقش العربي النباتي.

ويصل بين الكتلتين والقصر قنطرة محمولة على عقد، ومحاطة بحاجز مفرغ ومشبك من رخام أبيض على شكل رقش نباتي أيضاً، وترتفع شجرة باسقة خلف هذه الكتلة المعمارية.

ويتكون القصر من طابقين، وتقسم واجهته إلى ثلاثة أقسام، ويعتمد القسم الأوسط على قنطرة ذات عقد تنساب من تحتها المياه ذات الأمواج الهائجة، وتحمل القنطرة ثلاثة أعمدة كورنتية الطراز من الرخام المجزع، وتتدلى بين هذه الأعمدة دلايات لؤلؤية، ويظهر في الخلفية إلى جانبي الواجهة قبوة أخرى محمولة على خمسة أعمدة دورية الطراز، ويتدلى من منتصف حافة الباب العليا دلاية في طرفها حبة من حبات اللؤلؤ.

ويبدو الطابق الثاني تماثلاً مع الطابق الأرض، ولكن ثمة حنية كبيرة ذات زخرفة صدفية مشعة. ويقوم في طرفي سطح هذا الطابق عمودان تعلوهما مظلة تتدلى على السطح.

ولقد أشبعت واجهة هذا القصر بزخارف مختلفة مؤلفة من أعمدة كورنتية ودورية وحليات نباتية وهندسية،ودلايات لؤلؤية. ولعل هذا القصر ملكياً نظراً لفخامته، تدعمه أبنية حاشية القصر في مجموعتين بمقياس أصغر، عارية عن الزخارف التي رأيناها على واجهة القصر.

وفي اللوحة مشهد النهر في إحدى قرى الغوطة كما يبدو، والتي تقع خلف جذع شجرة ضخمة، وتتمثل هذه القرية بمجموعة من المباني مشابهة لتلك الموزعة في أنحاء اللوحة. ثم لا يلبث مجرى النهر أن يصل إلى قرية أخرى تتميز بمبانيها التي تحف بها من الجانبين شجرتان باسقتان تميلان نحو الداخل وتبدو بعض الهضاب في خلفية هذا المشهد تظهر عليها بعض المنشآت، أما المباني القائمة على ضفة النهر فتبدو متلاحمة بمقياس مصغر. ويحفّ بهذه القرية صف من الأعمدة على هيئة نصف دائرة، يقوم على طرفيها برجان مربعان لهما سقف مخروطي، ويتميز البرج الشمالي بمظلة محمولة على زافرة حديدية، وبين البرجين أعمدة كورنتية ذات أقتية عريضة، تحمل سقفاً مسطحاً، وثمة أبواب بين الأعمدة مزخرفة بعروق لؤلؤية.ويبدو خلف هذا المبنى بناء آخر مربع الشكل له بوابة ذات عقد.

ومما لا شك فيه أن هذه المباني كانت تحيط ميدان الحصى المخصص لسباق الخيل وألعاب الصولجان. وينتهي مجرى النهر على ما يبدو إلى بحيرة في شرقي الغوطة مازالت قائمة اليوم هي بحيرة العتيبة، على أن ملامح صورتها ليست واضحة لسبب تلف الفسيفساء.

الخصائص الفنية في لوحة نهر بردى:

تتوضح الخصيصة الأولى في هذه اللوحة، بالأسلوب الفني الذي كان شائعاً في الرسوم الفسيفسائية التي انتشرت في سورية قبل الإسلام، ذلك أن الفنان والمصمم كان مواطناً من أهل البلاد لعله مازال على دينه السابق أو حتى على وثنية الآرامية. واستمر ممارساً الأسلوب التقليدي في التصوير معتمداً على مبادهته وتجاربه، كما في الرسوم الفسيفسائية المحفوظة في متحف المعرة أو متحف أفاميا أو متحف شهبا.

واستمرت الأساليب السابقة للإسلام، في العمارة أو تقاليد الحياة الاجتماعية قائمة في المرحلة الانتقالية، نرى ذلك واضحاً في المنشآت الكبرى التي تمت في بداية العصر الأموي وبخاصة في عصر عبد الملك بن مروان كما يبدو في بناء قبة الصخرة، وفي عصر أولاده الوليد في عمارة الجوامع والقصور، وسليمان في عمارة الرملة، وهشام في قصور الحير وقصر المفجر في أريحا.

والخصيصة الثانية أن أسلوب التصوير التلقائي في الرسم الفسيفسائي أصبح أساساً لأساليب الرسم في جميع العصور الإسلامية، نراه واضحاً في أعمال الرسم المائي الجداري (الفريسك) كما في قصير عمرة وقصر الحير الغربي، أو نراه في اعمال الرسم الفسيفسائي مما نراه في قصر هشام في أريحا، بعيداً عن محاكاة الواقع بدقة.

والخصيصة الثالثة أن المشهد الواضح في تلك اللوحة التي نتحدث عنها يستمد معالمه من البيئة الزراعية والمعمارية،

في دمشق التي تتمتع بأبهى المناظر الطبيعية وبالعمارة العامة والخاصة في عصر ازدهار الحياة في دمشق.

وفي وصف المؤرخين أن دمشق كانت مزدحمة بالبيوت على ضفتي النهر، تختلف بالأهمية والحجم، وكانت أكثر مبانيها ذات سقوف جمالونية، وتبقى البيوت البسيطة ذات سقوف مسطحة قد يلحق بها بائكات، مما نشاهده واضحاً في هذه اللوحة. ويبدو التأثير المحلي في رسم العمائر، استخدام القبة المضلعة واستعمال الأقواس والعقود والشرفات المألوفة في عمارة دمشق.

والخصيصة الرابعة تتضح في تكامل هذه اللوحة فنياً، وتشكيلياً وتلوينياً. وتبدو المواضيع فيها متوازنة في التوفيق بين امتداد نهر بردى الأفقي وفي تتابع الأشجار الباسقة، مع براعة في الربط بين أشكال الأشجار والعمائر، كما استطاع أن يفرد بعض المشاهد رسوماً تمكن من توزيع عناصرها بتوافق جمالي رائع، وأهم ما يشير على الاهتمام بنجاح المصمم في اختيار الألوان ذات الأطياف المتعددة لتحقيق تشكيل أفضل لعناصر الموضوع، مراعياً الظل والنور، ولكنه لم يهتم كثيراً بمبادئ علم المنظور التي عرفت فيما بعد، مع أنه حاول أن يصور المشاهد متعاقبة في العمق.

والخصيصة الأخيرة لهذه اللوحة وغيرها من فسيفساء الجامع الكبير، هو خلو مواضيعها من صور بشرية أو حيوانية تبعاً لكراهية التصوير في الإسلام، مما يختلف عن الفسيفساء الذي انتشرت ألواحه الزجاجية والحجرية قبل الإسلام.

وأهم خصائص هذه اللوحة حجمها الكبير، فلقد تجاوزت مساحتها 247 متراً مربعاً. ولكن سالادان يذكر أن ثمة لوحة ضخمة كانت ممتدة على عرض جدار القبلة في حرم المسجد تمثل شجرة لم يعد لها أثر منذ زمن.

نرى بعد هذه الدراسة التحليلية، أننا أمام لوحة فنية تمثل دمشق من خلال نهر بردى بوصفه شريان وجودها. وهي لوحة إفتراضية ولا شك، لا تختلف بأسلوبها عن جميع اللوحات الفنية الفسيفسائية التي انتشرت قبل الاسلام.

* * *

الهوامش:

(1) إبراهيم بن محمد الاصطخري (957م): كتاب الأقاليم، نشر الحلبي – القاهرة 1961 ونصه بشبه ما ورد عند البلخي وابن حوقل والاصطخري

(2) Creswell (K.A.C): Early Muslim Architectur T. 1

(3) Lorey (E. de) L' Hellènisme et l'Orient dans Mosaïqueé des Omayades Ars Islamica

إشارات الدال والمدلول.. في لوحة الخصب.

لعبد اللطيف الصمودي.

موريس سنكري*

نحن نتوجه جمالاً من جمال الأشياء والظواهر للوصول إلى الجمال العظيم..
لكن لا نصل ... وهذا اللا وصول هو الفن[1]

عندما أصبحت وجهاً لوجه أمام أعمال عبد اللطيف الصمودي في مشروع تخرجه عام 1974 من كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق – يومها كانت ذاكرتي متخمة بلوحات رسامي المناظر والأشخاص في حماه، ومن دون مقدمات طويلة، يطلع من بينهم مبدع آخر غرد خارج السرب قائلاً قولته التشكيلية بحرية وجرأة نادرتين فيهما من العفوية والمغامرة الشيء الكثير بخصوص تقبل لجنة التحكيم لهكذا أعمال.

بوحي من الاستمرار المديد لتجربته قمت بكتابة بحث نشرته في مجلة الفكر العربي اللبنانية عام 1994 حول دلالات الرموز الخصبية في الفن العربي القديم عموماً وأشرت في نهاية البحث أنه توجد تجارب فنية حديثة استفادت بشكل خلاق من هذا التراث العظيم؛وقد قدمته على انه فن كوني[2]

ولعل أبرز هذه التجارب كانت تجربة الصمودي في اقترابه من كنه ما أبدعه الأجداد وصياغته للوحته بلغة تشكيلية معاصرة أسميتها (لوحة الخصب)التي شكّلها بحسب د:عفيف البهنسي بلغة مقروءة رغم أنها تدخل في نطاق التجريد ، ذلك انك وأنت تقف أمامها لا تشعر بالغربة، فعالم السجاجيد والبسط وعالم الزخرفة وعالم الوشم وعالم الرقش العربي والحرف العربي تراه ولا تراه في جميع أعماله ، أنت تراه لأنه ينتسب إلى ذلك كله وهو تأويل لذلك كله، وأنت لا تراه لأنه يرفض التكرار والنقل والمحاكاة[3].

تستدعي دراسة التعبيرات الفنية المتماهية في أعمال عبد اللطيف الصمودي من حيث هي بالدرجة الأولى بحث في الطرب اللوني. . . تستدعي العمل على استنطاق المدلولات المكنونة في الرموز والأشكال المنسرحة في أعماله، الناهلة من التراكمات والمحتوى الثقافي الذي أضافه الإنسان لذاكرته المخزونة والموجودة بشكل راسخ في الهم الجمعي للإنسان عبر التاريخ العام وتاريخ الفن خصوصاً، وهذه الحتمية تتمثل إحدى أهم نتائجها في إثارتها للذكريات

* فنان وناقد تشكيلي.

موسيقا مختلفة - زيت على قماش - 180×230 /2004/

الأكثر بعداً وعمقاً ووجدانية في النفس الإنسانية، بل هي محفزات أسطورية للضمير واللاوعي الجمعيين خاصة لذوي النزوع الفني حين امتلاك الأداة، حيث يكون الأداء الفني معها مقاماً على الاسترسال التلقائي والأوتوماتيكي، ومستوعباً قراراً واعياً بعدم السيطرة على عملية التصوير وترك المجال للارتجال والانقياد للأشكال والألوان الواقعة عميقاً في اللاشعور الجمعي، بإعادة تشكيلها وفق انفتاح لوني جديد أسماها طارق الشريف بالشاعرية الحديثة عند الصمودي، التي لها نظامها الخاص الذي يعتمد على الحدس وعلى التنفيذ السريع(4) من أجل التقاط نفحة تعبيرية بين ماهو تجريد صامت وما هو تكوين درامي بصري وعولمي مباح مستحضراً الأشكال والرموز الأكثر تجذراً في اللاوعي وعتيق الماضي والذاكرة. وللعلم فإن ولهه في الماضي ليس قداسة بحد ذاته بقدر ماهو حث للجمال الكامن في لا وعيه وكما يرى يوسف عيدابي هو في المضي بالمفردة الذاتية إلى مدى من التجريد الأقصى

في إطار وفرة معنى (الخصب) المتوافر في مقامات اللون والضوء[5].

لعل (الخصب) هو المجال الذي تمتلك فيه وجهة النظر هذه الكثير من الأدلة وتقاوم أكثر من أي شيء أخر آثار الزمن بحكم رسوخها وتجليها في الوعي الجمعي، ومع ذلك فإن الخصب، هذه القوة المولدة للعالم هو سر من الدرجة الأولى، ذلك أن الحياة لا تفتأ تستمر تغري كل جنس بالجنس الآخر من اجل استمرارها، لذلك فهي رمز لشيء لازم مفتقد في آن معاً، غامض دوماً عصي على الفهم لأن وجوده سابق للفن تعبيرياً وحتى عندما يصبح تعبيرياً فإنه يظل دون اللغة الفنية وأوسع منها وفوقها. بل إنه إذا تجندت هذه اللغة مع حسن استعمال الأداة كما يفعل الصمودي دائماً فإنه لا ينفك يخترقها... يقلقها... يصعدها... يبددها... ويحيلها إلى همس وتوسل ويتجاوزها في كثير الأحيان من وسيلة تعبير إلى حالة حياة . يتجادل فيها الدال والمدلول لصالح الشكل.

فهل يتمتع هذا الفن الخصبي بخصوصية ما ؟ مثل أنه ديني إسلامي أو قومي عربي أو تراثي .أعتقد بتحفظ بالغ أن لا ... على الرغم من استحضاره من تراثيات محلية يمكن أن نجد ارتكازاتها في الفنون القديمة عموماً، فهذا الناتج يحمل صفة الكونية لان الخصب مسألة إنسانية تعم الكون والمخلوقات ولم يستطيع التعبير عنها وقولبتها ضمن رموز وأشكال وصياغات سوى الإنسان نفسه، ضمن أشكال مطلقة عمادها الخط المنكسر في شكلين المثلث والمربع والخط المنحني في الدائرة وأغصان النبات. ويذهب د. بيتر ويلر إلى أن

حاضرة الشارقة - زيت على قماش - 83×67

حديث الهرم يؤول إنسانا لاينتهي 130×80 /1988/

الصمودي يقوم ببناء أشكاله البصرية الشكلية والهلامية أو الهندسية من مربعات ومثلثات بالحروف والكلمات وأشكال الحيوانات بغية خلق سيمائية يمكن قراءتها وفهمها لنموذج أو مثال تجريدي للعالم الذي هو في نفس الوقت كوني ولكنه شخصي وفردي [6].

من وجهة النظر النفسية والفنية، فإن السلوك الخصبي قد طور الإمكانيات المجازية للغة التشكيلية والتعبيرية قديماً إلى حد كبير. فكأننا لسنا بعيدين عن الاعتقاد أن الأشكال المجازية السابقة الذكر المبحوث عنها وفيها ومن خلالها تنم عن تعويض أكثر مما هي عمل فني بذاته. وتحمل بعض الأوصاف المعتبرة إبداعية على الاعتقاد أن تلك العناصر والرموز المنتقاة تملك تأثيراً محرضاً أو رمزاً خصبياً وهي إن كانت على ما اعتقد كذلك فقد انتقلت بكامل شيفرتها إلى يومنا هذا من غير فعل واع وقد وجد الفنان فاتح المدرس أن الصمودي استطاع بها اختزال العناصر الثلاثة الذات والتكوين في حداثته الراهنة وتمجيد الوحدة في موضوع تجريدي طاهر؛ والطهر هنا هو الإشارة الصحيحة للرصانة القصوى إلى الشكل المشبع بالتصوف اللوني والغرافيكي[7] مدخلاً في كنهها الأسبق قيمتها الجمالية المطلقة فهي معه لا تكل في الإلحاح والإفصاح عن جوهر قيمتها الجمالية لكن ضغطها في اللاوعي لابد أن يمثل تعبيراً عن بلاغة جوهريتها الخصبية بالإضمار حينا والإبهار حينا أخر،وهذا ما يمثل سعة مخزونها وسر استمرارها وقوة تأثيرها وديناميكية انتشارها على السطح الأبيض. وتقوم لوحة الصمودي في بنيتها الخصبية هذه على التقريب الدلالي لمفاهيم الأشكال المطلقة حيث يدل الشكل مباشرة أو مداورة على سمة ما من كنه الخصب.

وهنا على هذه القاعدة حيث يقف الصمودي منسرباً... إلى ملمح العودة إلى الأشكال الخصيبة المطلقة واستنطاقها باكتشاف الإشارات الجديدة الناتجة عنها لابد من إيلاء هذه الأشكال

معزوفة شرقية - زيت على قماش - 100×150

الإشارات... بعضاً من دلالاتها. التي سرعان ما تتخلى عن جزء من تعبيريتها لصالح الجمال الفني وحسب، إذ أنه في المعتقد التشكيلي للصمودي عندما يبدأ بالعمل يكون اللون نبعاً بدئياً من عمق الحياة والطبيعة ومن واقعية الكم فيها إلى سياقات التكيف والتشكل في الدلالات والرموز المعطاة بعد تهيؤ، والاستجابة ضمن فعل الحافز، وحتى الوصول إلى مسافات الذبذبة مابين التجسد والتجرد وما بين المرئي واللامرئي(8).

وعلى تنويعات استعمال العنصر الخصبي المتمثل بالدائرة يصبح الهلال والقوس المجتزآن منها، نبضة من الكمال الدائري الأول وشكل الليونة والحيوية... إنهما الإغلاق الحاني الذي ينسل من حنايا الاحتضان الأمومي. ولعل شكل الجرة الأولى سيصبح أولى الاستعمالات الحية لشكل يتداخل جدلياً مع مضمونه وتصبح تمثيلاً مجسداً للثدي نبع الحليب كفاية شرط استمرار الحياة، والذي سيصبح شكله فيما بعد: البيت الدائري القبة -العقد- التكوين الحلزوني العربي ومع الصمودي فإن الحلزونيات والقوسيات المتماهية في النسيج التشكيلي في لوحة الخصب تلك، تذهب بنا لا ميكانيكيا إلى ترادفات الثدي القوس الوركي... إلى أفق النبات عندما تتهادى انحناءات أغصانه الفتية وبراعمه المخصبة، بألفة واحتضان للأوراق الموقعة نغمتها طرباً لونياً لا ينتهي... وأيضاً إلى أفق شجرة الحياة.

على العموم... وبقدر ماهو خيالي هنا، /الخصب/ فهو واقعي وفعال لذلك ارتسم معادله الرمزي التجريدي /المثلث/ رقشة ثلاثية النقاط لانهائية التكرار على كل الآنية التي تلزم لاستمرار الحياة حيث لم يخب حدس البدائي في أن الماء هو الحياة. كما لم تخب رعشة الفرشاة عبر رقشة ثلاثية ارتعشت بيد الصمودي على رواء الأبيض كيما يخصب فيها اللون والحياة بانيا عالمه الخاص المتصل/المنفصل عن الأنا الجمعية المتجذرة في الاستنطاقات التشكيلية الأولى للإنسان وذلك

موتيفات لونية - زيت على قماش 109-×194

بالتناوب مع تبدلات الخط واللون وإيقاعاتهما،التي تشكلت تقريباً من عنصرين وحيدين، يمكن أن نطلق عليهما في لغتنا الجمالية المعاصرة معاملين تشكيليين وهما الدائرة والمثلث عبر الخصب، الذي هو ليس بعنصر بل هو حالة حياة و هيولي ربط لانهائي فاعل. وهذه العناصر الثلاثة عبرت بتجريد بالغ العمق عن كل المركبات النفسية والبيولوجية التي ترمز إلى الحياة واستمرارها وقد استقرت في اللاوعي الجمعي وما زلنا بقصد أو غير قصد ننهل من معانيها ونشكل من حلولها ونبني علاقات جمالية جديدة عبرها، إلا أنها تأخذ حميميتها عندما يشكلها الصمودي في لوحة قوامها القيمة البصرية لهذه الأشكال، عندما تتداخل وتتناوب، تقترب وتبتعد، تنفتح وتغلق، تحمى وتبرد، تلتهب وتتثلج إلى أخر المشوار حيث حبكة ما، ورعشة نهائية تتوج التحام الحب بين هذه الأشكال والألوان .

ولعل المربع الذي يمثل العنصر الثالث في المجموعة المرتسمية في أيقونولوجيا الخصب فقد كان تجريد لحالة خاصة من الأرض وهي الجبل أو الصخرة أو الجزء النابت من السهل رمز للثدي فالمكعب يمثل أحد الحلول المركزية للصخرة بل كعبة كل وجه فيها يلخص كل الوجوه والمربع الذي يلخص هذه الوجوه يمثل اتحاد لأربع مثلثات متساوية ومتحدة في الجوهر. وهكذا فاجتماع هذه المفردات، الأشكال المطلقة، لا بغرض زخرفي أو تراثي بل لقيمتها الفوق تعبيرية الكونية باستيعابها للطاقة اللونية، مانحة العمل في لوحة الصمودي مزايا عديدة، لأنها طيعة التجزيء والرصف والارتجال إذا كانت ذخيرة الفنان وفطرته اللونية مأمونة، كما منحته حرية قصوى في استنطاق قولات تشكيلية ماتعة أهمها: النسيج المكتمل والسرابي الذي يمنح الرائي امكانات للرؤية بأشكال لانهائية. ويمدنا في كثير من الأحيان بقيم تعبيرية يستبصرها القارئ على طريقته من خلال تلك الأعماق المتعددة التي تتراكب فيها طبقات الألوان بعفوية وجوانية سرحها على السطح الأبيض.

باستعماله للتكوينات والخطوط الرأسية التي غالباً ما تشكل بعداً نفسياً يقوم على السمو بتقاطعها مع العناصر الآنفة الذكر تنشئ شبكة تغذي ثبات اللوحة وحركيتها في آن، بل تؤيد تحويلها إلى بؤرة لانتشار النور من كل مساماتها. هذه الميزة استدعت إدخال الإطار في كنه اللوحة في كثير من الأحيان، الأمر الذي لم يعد ضرورياً بفكرته كصيرورة للحاوي والمحتوى وفصل اللوحة عن المحيط لتصبح معه لوحة الخصب نور من نور وعزف منفرد في لحن عام الكل يقبع في الجزء ويشمل الجزء الكل، يتجادل ويتلاقح معهما النور ببعديه النفسي والخصبي ضمن شبكة معنوية وبصرية في آن معاً.

وهكذا ينسل الصمودي بحذاقة من فخ الزخرف والتزيين إلى عمق الحياة والتعبير من دون توجيه الإهانة للشكل المطلق بل يطوعه ويؤنسنه ويفتح الباب صريحاً أمام تجارب أخرى واحتمالات لا حصر لها من الرؤية أكثر ابتعاداً عن الزخرف، ففي فن التصوير يصبح الزخرف جريمة برأيه كما برأي الناقد اودولف لوس[9] وهذا المعتقد يرتقي بالعمل الذي يمكن أن يكون زخرفياً من مرتبة الفلسفة والمنطق إلى اللامنطق واللاوصول حيث الفن الحقيقي يقبع في إعادة إنتاج ما أنتجه السلف بعد أن نفى النفي على طريقته بارتقاء حلزوني عبر توهج اللون في حشى هذه الأشكال في مقامات بصرية لم يغب عنها كل ما انفصل وما اتصل من مداخلات الأجيال والحضارات منكهاً إياها بعطر الأنا الجمعي مبتعداً عن روائح التحنيط الذي جاء به الحروفيون والزخرفيون وما سمي بشكل عام بالتراثيين الذين تقوقعوا على عادات جمالية يجترونها بنمطية لا تنتهي.

إن ما قدمه الصمودي يهل مفردات التصوير في العالم ويبث الحياة الجديدة في الخافقة المحصنة بالأضلاع الأربعة ويطلق بها روحاً قلّ نظيرها عندما أغناها بمعطيات ثقافية قديمة أصيلة تمتد من العصر الحجري مروراً بكل الحضارات وجديدة إلى حيث كاندينسكي وبول كلي وميرو وشاكر حسن آل سعيد، ذلك من أجل أن تكون لوحة الخصب /إياه/ لوحة للحياة تعيد لفن (اللوحة) التصوير قدرته على تجاوز انهزامه أمام المحنطات واللاشكل واللامضمون والعبث واللافن .

* * *

مواسم الحب - زيت على قماش - 139×182

قالوا في عبد اللطيف الصمودي[10] :

مقامة عبد اللطيف الصمودي البصرية تختزل الفن الإسلامي في متسوجة /لوحة/منمنة/ مشهد.... يشي بالعريق ولكنه ينطق بمكابدة الراهن..... انه مقام الشجن وانجذاب إلى لون في غيابه ندور.... إلى الإنعتاق والحرية، هو في الذهاب بالفن والإبداع إلى المدى الابعد من الممكن – المدى المختلف.

د . يوسف عيدابي

إذا سنحت لك فرصة للتأمل، ووقفت على تلة ونظرت إلى الوراء متأملاً التراث التشكيلي للوجدان العربي الشرقي وهو غارق في ضباب الماضي، إذاً لرأيت بدون منظار مقرب ما يشبه أعمال عبد اللطيف الصمودي وقد تجردت عن موضوعها المحنط.

الفنان فاتح المدرس

لقد فطن عبد اللطيف إلى أن تجارب الغرب في الاستشراق الفني تبحث فيه عن فن غربي محكياً بلغة العصر، فأستطاع الصمودي أن يصحح كثيراً من سوء الترجمة التي وقع بها الفنان المستشرق.

د . عفيف بهنسي

إن ما يميز عمل الصمودي هو انه لا يتوقف عند المسائل البصرية الحسية المتعلقة بالخط واللون إلا ليضفي عليها قيماً تعبيرية خاصة بعد أن يحول اللوحة إلى نص تشكيلي غني بدلالاته. يعبر عن تجربة حداثية تقوم على دعائم وطيدة. وهي تجربة تمتلك ما يميزها وما يجعل من صاحبها واحد من ابرز الفنانين العرب المعاصرين.

د . محمد امهز

عندما نتحدث عن الإبداع في الفن التشكيلي ندرك ما هية الجانب البصري الفني عند عبد اللطيف الصمودي كما نستطيع أن نتلمس القدرة على الاختصار والتلقائية والاختزال والكثافة بالتفاصيل في الفضاء الممتزج بالضوء الحاد والقوي وتناقضات اللون الذي يمنح الإحساس بالحيوية، انه يعرض صورته الغنائية الجميلة بعالم ترسّم باللون وتحكم بإيقاع هذه الحياة .

الفنان عبد الرحيم سالم

بينما هو سهل أن نفكك أعمال عبد اللطيف الصمودي إلى مكوناتها وعناصرها الأولية تكوينها تشكيلها لونها مرجعها كمواد، فإنه من الصعوبة بمكان أن نجد لها تفسيراً منطوقاً.... أعماله تفهم فقط ويحس بها في لغتها التعبيرية الخاصة بها..... إن أعماله تأتي قريباً إلى الموسيقا في تأثيرها على الرائي المشاهد.

بروفيسور بيتر ويلر

عميد كلية الفنون الجميلة – جامعة الشارقة

أعمال عبد اللطيف الصمودي فيها الشاعرية التي ترجع إلى طبيعة الفنان والتي نفذت وفق صناعة نحس بأنها أصيلة لها صلاتها بالذات الفني ولها نظامها الخاص الذي يعتمد على الحواس وعلى التنفيذ السريع الذي يملك القدرة على الإبداع، لما يملكه الفنان من موهبة ومن خبرة متعددة الجوانب جعلته جديراً بالجوائز التي نالها.

طارق الشريف

■ سيرة ذاتية للفنان / الصمودي :

ولد بحماة، سوريا سنة 1948 ودرس فيها العلم والفن. انتسب إلى كلية الفنون الجميلة عام 1970 وتخرج منها عام 1975، عمل في ادارة الفنون بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، منسق ومنظم معارض ومنشط فني. من منظمي بينالي الشارقة الدولي (1993 – 2001) وملتقى الشارقة الدولي لفن الخط. توفي سنة 2005.

■ المعارض الشخصية :

1972 – حماة، سوريا، مركز الفنون التشكيلية.

1975 – دمشق، سوريا، المركز الثقافي العربي.

1974 – حلب، سوريا، المتحف الوطني.

1975 – دمشق، نقابة الفنون الجميلة (صالة الشعب) تلاه معرض جوال في جميع المدن السورية.

1976 – الرياض (المملكة العربية السعودية) فندق اليمامة، تحت رعاية وزارة الشباب.

1982 – الشارقة، فندق هوليدي إن، تحت رعاية دائرة الثقافة والإعلام. وابو ظبي، فندق المريديان تحت رعاية وزارة الثقافة والإعلام.

1984– دبي، قاعة الرابطة الثقافية الفرنسية العربية، برعاية القنصلية الفرنسية .

1992– الدوحة (دولة قطر) قاعة الجمعية القطرية للفنون التشكيلية، تحت رعاية وزارة الثقافة والإعلام.

1993– دبي، قاعة رواق المجلس كاليري (1993، 1995، 1997، 1999، 2002).

1993– دمشق (سورية) صالة عشتار.

1993– حلب (سورية) قاعة شهباء حلب.

1995– باريس (فرنسا) قاعة امحوتب، موفتارد.

1996– الشارقة، متحف الشارقة للفنون، حكومة الشارقة.

1996– عمان (الأردن) غاليري قاعة بلدنا.

1996– دمشق (سورية) المركز الثقافي الفرنسي.

1998– الدار البيضاء (المغرب) قاعة غاليري الشرقي.

1998 – برنو (جمهورية التشيك) معرض، بدعوة من اللجنة المنظمة لبينالي برنو الدولي للغرافيك ديزاين .

1999– دمشق (سورية) معرض تكريمي بقاعة مكتبة الأسد، وزارة الثقافة والإعلام.

2000– فيينا (النمسا) قاعة غاليري موراتي.

2000– فيينا (النمسا) مكتب الأمم المتحدة.

2000– جدة (السعودية) صالة روشان للفنون الجميلة، نوفمبر.

2002– الكويت، صالة العدواني، دعوة من المجلس الوطني للفنون والآداب.

2004– الشارقة، صالة المعارض في كلية الفنون الجميلة بجامعة الشارقة.

2007– السعودية، مهرجان جائزة سلطان العويس، استعادي تكريمي.

((عشرات المشاركات في المعارض الجماعية في كل من دولة الإمارات العربية المتحدة والوطن العربي والعالم)).

الجوائز :

- الجائزة البرونزية لمعرض الربيع بأبو ظبي (دولة الإمارات العربية المتحدة 1989).
- الجائزة الأولى للفنانين المحترفين بدولة الإمارات العربية المتحدة 1990.
- الجائزة البرونزية لمعرض الإمارات العربية المتحدة أبو ظبي 1991.
- تكريم جمعية الإمارات للفنون التشكيلية على مستوى الدولة.
- الجائزة الكبرى لبينالي بنغلاديش الدولي للفنون التشكيلية (عموم قارة آسية وأستراليا واليابان) 1995.
- الجائزة الأولى لبينالي الشارقة الدولي للفنون التشكيلية (تصوير) 1997.
- جائزة لجنة التحكيم في بينالي القاهرة الدولي للفنون التشكيلية (مصر) 1996.
- تكريم من وزارة الثقافة والإعلام في سورية 1999 (قاعة مكتبة الأسد دمشق).
- جائزة سلطان العويس عن مجمل أعمال الصمودي 2007[11].

* * *

المصادر والمراجع :

(1) عبد اللطيف الصمودي – البوم المعرض التشكيلي العام المجمع الثقافي 1991 الشارقة .

(2) موريس سنكري - حول الوحد الثقافية للأمة العربية – مجلة الفكر العربي عدد 78 خريف 1994 – بيروت

(3) د . عفيف بهنسي – البوم المعرض الصمودي 1996 الشارقة .

(4) طارق الشريف – البوم المعرض التكريمي للصمودي 1999 مكتبة الأسد – دمشق .

(5) د.يوسف عيدابي مدير المجمع الثقافي بالشارقة معرض 1996 في جامعة الشارقة

(6) د.بيتر ميلر عميد كلية الفنون الجمياة – جامعة الشارقة البوم المعرض الأخير 2004 لعبد اللطيف صمودي

(7) فاتح المدرس – ألبوم معرض عبد اللطيف الصمودي – 1996 – الشارقة.

(8) عبد اللطيف الصمودي – ألبوم المعرض التشكيلي العام للمجمع الثقافي بالشارقة – 1991 .

(9) د. أودولف لوس – ألبوم المعرض الشامل لتجربة الصمودي – كلية الفنون الجميلة – الشارقة – 2004 .

(10) مجموعة البومات معارض عبد اللطيف الصمودي .

(11) وكالات الأنباء .

في حوار الفنون ... الشعر والنحت نموذجاً..

شعائر الجسد وجسد الشعر !..

■ رلى عدنان الكيال*

شغلت قضية العلاقة بين الفنون أذهان الباحثين والفلاسفة والفنانين، وأحاطت بدراساتهم لها مشكلات جمة، سواء في نطاق تاريخ نظريات الفنون، ذلك التاريخ الطويل الذي يبدأ مع فلسفة الإغريق، أو في مجال المعارف الإنسانية وألوان الثقافات المتباينة وضروب العلم الحديثة المتداخلة التي تتناول العلاقة بين الفنون من أكثر من جانب،وتبحث في مختلف صورها ومظاهرها، مما أدى إلى تعدد آراء الباحثين وتنوع الدراسات وتشابك وجهات النظر. فذهب بعضهم إلى المناداة بتقارب الفنون لأخوتها، وذهب آخرون إلى ضرورة الفصل بينها، لاختلافها، وتفرّد كل منها بأدواته وعناصره المكوّنة وموضوعاته. فضلاً عن طبيعته الزمانية أو المكانية.

ولا يهمّنا، في هذا البحث، استعراض آراء الباحثين وفلاسفة الجمال،إذ تعنينا أهمية العلاقة بين الفنون وحوارها القديم الذي قمنا باستعراضه في العدد (75)، من خلال فني الشعر والتصوير.

ضمن محاولة البحث عن أنماط جديدة لقصيدة الصورة ، انطلاقاً من مادة البحث وفرضيته الأساسية المتمثلة في واسطة (الضوء والظل) النفسية والتشكيلية على حدّ سواء .

وكنا أشرنا سابقاً – في حديثنا عن شروط انتقاء النماذج- إلى الحوارات الثلاثة التي خضعت لتلك الشروط وقامت بتمثيل العلاقة بين الفنون، إذ جاء الحوار الأول متمثلاً في محاكاة التصوير للشعر من خلال لوحة «قصائد» للفنان «وضاح السيد» وأبيات من قصيدتي « حبوب منوّمة» و « خربشات طفولية» للشاعر نزار قباني، وتبين لنا –من خلال تحليلنا للعملين الفنيين السابقين- كيف اتفق التصوير مع الشعر في نقاط واختلف معه في أخرى.

وهنا ، في هذا المقال ، سنقف عند الحوار الثاني المتجسد بين الشعر والنحت ، عبر دراسة تحليلية لقصيدة «معبد كاجوراو» للشاعر عمر أبو ريشة ومنحوتات معبد كاجوراو في الهند .

لمسنا الاتفاق بين الشعر والتصوير في موضوع الرجل والمرأة والعلاقة بينهما في المقال السابق. ولئن وُجد هذا الاتفاق بينهما، فلأن الموضوع نفسه شغل الإنسان على مرّ العصور، فعبّر عنه في فنونه وأساطيره وقصصه الشعبية، إذ لا تكاد تخلو قصيدة أو أسطورة أو لوحة أو منحوتة من قصة هنا وعبرة هناك تحكي الصلة بين الرجل والمرأة في جميع أحوالها.

أما الآن فلنلمس خفايا هذه العلاقة ونتابع تجلياتها في حوار الشعر والنحت ، لنرى ما فعله النحات في معبد كاجورار وما قاله أبو ريشة فيما تأملت عيناه .

الحوار بين الشعر والنحت .

تستوقفنا هنا ظاهرة غريبة حوّلت العلاقة بين الرجل والمرأة إلى شعائر دينية ظهرت جلية عبر أجساد كثير من الرجال والنساء، فغدت الخصوصية إباحية، والأجساد قرابين، والجنس عبادة. شعائر غريبة جمّدتها يد النحات

*محاضرة في كلية الفنون الأوروبية بحلب.

"القبلة" معبد كاجوراو - الهند.

تمثل الإله شيفا تحيط به الصبايا الحسان

ووهبتها خلوداً قابعاً في مكان واحد يضم مئات التماثيل التي تعبر تعبيراً واضحاً عن «الأهواء الجنسية، الطبيعية، والشاذة، والخيالية»[1]، لتصنع معبد كاجوراو[2] الذي يحاكي الإنسان في كل تقلبات نفسه: «في تساميه وتدنيه»[3]، ولتكشف للناظر إليها خفايا نفسه من خلال موقفه تجاه أفعالها، إذ يتقلّب بين القبول والرفض، أو القبول المقنّع بالرفض.

وقف شاعرنا عمر أبو ريشة أمام معبد كاجوراو متأملاً تماثيله، في دهشة استفزت خياله وحركت قريحته الشعرية، فحاكاه في قصيدة مطوّلة، تناول من خلالها بعضاً من تماثيله، فما الذي فعله؟

في البداية، وقف على المعبد وقفة جاهلي على الأطلال، فقال:

مَنْ منكما وهبَ الأمانْ
لأخيه، أنتَ أم الزمانْ؟[4]
شقيتْ على أعتابك الغارات
وانتحرتْ هوانْ
وتمزّقتْ أملاكُها
تاجاً وفُضَّتْ صولجانْ؟
وبقيتَ وحدك، فوق هذا
الصخر وقفةَ عنفوانْ؟

ثمة اعتراف من أبي ريشة بعظمة المعبد وبإبداع صانعه الذي خلّد الأفعال في حجارة، فرفعها فوق صراعات الأزمنة، ونشر الجمال في الوجود، فحرّك خيال الناظر إليه، ليغدو مندمجاً بالتماثيل، محاوراً لها، مستنطقاً حجارتها، فإذا بها (مشرقة البيان)، تفور في صمتها لتحكي آلاف المشاعر المتقلبة بين الرغبة والحياء:

رقصة شيفا نحت ناتئ (ريلييف Relief) - لاحظ أذرع شيفا على الجانبين

ياهيكلاً نثر الفتونَ
ورنَّح الدنيا افتتانْ؟[5]
وثَبَ الخيالُ إلى لقاك
وردَّ وثبتَه العيانْ؟
وتكلمتْ أحجارُك الصماءُ
مشرقةَ البيانْ
وتلفّتتْ منها الدُّمى
بين افتراقٍ واقترانْ
نَضَت الوقارَ عن الحياة
فما استقرَّ له مكانْ؟

تتقلّب رغبة الشاعر بين الفعل واللافعل من خلال اقتران الدمى وافتراقها، بيد أنه يرى الفعل المجاهر به خروجاً على التقليد المألوف وخروجاً على الوقار في الحياة، فيبدأ بخلق المسوغات لنفسه، لكي يستمر في النظر والاستغراق في الدمى الرخامية ويتابع أفعالها الجنسية:

عينيَّ.. ما تتأملانْ
وأيَّ دنيا تجلوانْ[6]

مَسح الذهولُ عليكما
يَدَه، فما تتحوَّلان
كم دميةٍ ذلَّ الرخامُ
على انتفاضها وهان(7)
طلبتْ فأعطى، واشرأبَّتْ
فانحنى وقَستْ فَلانْ!
وتكاد تنقل ظلَّها
وتسير مطلقةَ العنان

هل تحرك اللذة الحجر؟ وهل تتفوق أفعال التماثيل على رخامها، فتجعله يعطي وينحني ويلين؟ أم أنها نفس الشاعر في افتتانها واهتياجها حركت الرخام؟ لايمكن إنكار جرأة النحات ودقة عمله في عرض تفصيلات تبدو أقرب إلى الواقع في حقيقتها. وإلى الحلم في صدق انفعالاتها، وهذا ما دفع الشاعر إلى الوقوف عليها، يحاورها ويستنطقها، ويصفها وصفاً انفعالياً ويسكب شيئاً من روحه عليها.

بدأ بالعلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة المتمثلة في هذين التمثالين:

هذان نِضْوا صَبوةٍ
مجنونة، يتعانقان(8)
وعلى ارتخاء الساعد الرَّيان
تخفق خصلتان
شفةٌ على شفة تفتّح
برعماً وتلفُّ بان
وإلى جوارهما تثنَّتْ
سروةٌ، بل سروتان
غابت به خصراً فأجفلَ
واستدارَ الناهدان

لنتأمل التمثالين: رجلٌ يعانق امرأة، من خلفها غفلة، فتلف إحدى ذراعيه خصرها وتلامس أصابع يده الأخرى نهدها، تبدو المرأة مستسلمة غارقة بين يديه، ترفع ذراعها اليسرى لتلف رأسه بها ، وتميل برأسها إلى الوراء، فتلتقي شفتاها بشفتيه في قبلة انفجرت لها ينابيع الجسد لذةً، بيد أنها لذةٌ تذوب المرأة فيها، ليتأود جسدها ويستدير نهداها. ويأتي أبو ريشة ليراها لذة مجنونة، أدخلت العاشقين في الهذيان، وأوصلتهما من خلال القبلة إلى نشوة الجسد دون لقاء حقيقي، فإذا بساعد المرأة يرتخي وتخفق عليه خصلتا شعرها، وإذا بالشفتين تفتّحان براعم الجسد وتحوّلانه إلى قضيب بان متأود. وتغيب المرأة بين أحضان رجلها، ويضيع خصرها بين يديه ويستدير نهداها، ومن اللافت للانتباه أن الشاعر في غمرة إحساسه بالقبلة انتقل إلى تمثالين آخرين مجاورين لتمثاله الموصوف، فوصفهما بالسروة أو السروتين(9)، وكأن المشهد راعه فخاف الضعف أمامه، لذا حاول الهرب منه بإبعاد عينيه عنه للحظات قليلة- إلى غيره، بيد أنه بعد الهرب رجع إلى خصر المرأة ونهديها.

ومن تزاحم الأجساد، ينتصب «شيفا»(10) واقفاً ليتمتع بقرابين الجسد، فهو الإله الذي تعبده النساء والرجال أجساداً وأفعالاً :

وأكفُّ «شيفا» ستَّتان
على حواشيها اللّدان(11)
حيران.. من أي الكنوز
يلمُّ حبات الجُمان!!
وتلوح إحداهن ذاهلةً
مروَّعة الجَنان
ظمئتْ وأخطأها الرّوى
فكأنَّ زهوتَها أهان
وكأنها شعرتْ بنهديها
أرادا يشردان
فلها على طوقيهما
كفّانِ لا تتزحزحان

حين ننظر إلى تماثيل هذا المشهد، نرى شيفا يقف في الوسط وعلى يمينه امرأة وعلى يساره أخرى، ويبدو مستنداً بيده اليسرى على صولجانه، مائلاً بجسده تجاه المرأة الواقفة على يمينه، أما هي فتميل بنهديها تجاه جسده الإلهي طالبة اللذة، تحكي شفتاها عطش القبلة الإلهية، وتتأمل عيناها الذابلتان وجه الإله الحيران من وفرة الكنوز الجسدية المتفجرة أمامه. أما المرأة المجاورة «شيفا» في جانبه الأيسر، فتبدو خارج الحدث، لأنها فقدت اهتمام الإله، وغدت، في الوقت نفسه، منجذبة نحوه في كل كيانها، وشيفا يعلم بوجودها وبوجود مئات الحسناوات غيرها، بيد أنه حيران لكثرتهن، ولشدة حيرته يرى أبو ريشة ستّة أكف له، فإما أنه يقصد برقم ستة شكله المشابه حركة التفاف الذراع (6)، أو أن أبا ريشة دمج صورة شيفا في هذا المشهد بصورة أخرى له في موضع آخر غير معبد كاجوراو، إذ يبدو شيفا في ذلك الموضع بستة أذرع على يمينه وستة أخرى على يساره، يرقص رقصة الإله(12). ولأنه إلهٌ يحق له قطف حبات الجسد المتفجرة واللذات المتنوعة من حسناوات الهند ، ويحتاج للقطاف إلى آلاف الأذرع، وربما استعار أبو ريشة حركة أذرعه من تمثاله هناك ودمجها -في صورة شعرية، بتمثاله هنا، ليحكي قدرته الإلهية على فعل ما يشاء، غير أنه لا يفعل، وإنما يلتزم الصمت واللامبالاة، فثمة فرق بين

تحقيق الرغبة وبين إشعالها في جسد امرأة دون تحقيق لها. وهذا ما فعله شيفا حين استخدم سحره الإلهي لإثارة المرأة، فغدت ظمأى أخطأها الروى، وأهان أنوثتها فإذا بنهديها يشردان من لهيب الرغبة في الجسد، وإذا بها تحاول إيقافهما متوسلة يدها الملتصقة بهما. يعي أبو ريشة ألوهية شيفا، ويعي أن الأفعال الجنسية شعائر دينية هدفها عبادته. لذا جعله خارج الفعل الجنسي، ليسمو على البشر متأملاً شعائرهم وقرابينهم المقدمة إليه، وليترك المرأة محترقة في لهيب رغباتها، حتى تتطهر وتقدم قربانها بأسلوبها الخاص.

أما إبداع النحات في تكوير نهديها، فنجده يحرق أنفاس أبي ريشة، فإذا به يشرد بخياله وبنهديها معاً. لتستوقفه يدها الملتصقة بنهدها وتعيده إلى المشهد، ثم ينتقل إلى غيره، فيلمح بين الرجال مجموعة كهان تفرض عليهم مرتبتهم الكهنوتية التمنّع والعفة، بيد أن أحدهم انجرف مع سيول اللذة المتدفقة، لينسى بخوره وكؤوسه ويستسلم للإغراء:

وندِيِّ كُهّانٍ تضوَّعَ
في مجامره الدُّخان[13]
وصنوجه وكؤوسه
طافت بها زمرُ القيان
يرقصن في إغرائهنَّ
وكلُّ قدٍّ، أفعوان
وأما مَهنَّ بقيَّةٌ
من كاهنٍ خسر الرهان
لو همَّ، خشَّت أضلعٌ
منه وصكَّت ركبتان[14]
ركعتْ وراءَ وسادهِ
إحدى صباياه الحسان
وتجمعتْ فانهلَّ نسرينٌ
وأورق أقحوانٌ
فشفاه ما اهتصرت أنامله
وما اعتصر اللسان

تتلوى الأجساد المتفجرة أنوثة وترقص في إغراء أمام أعين الكهّان، فهل يقدرون على المقاومة؟ وإن كان بعضهم قدر عليها، فإن أحدهم خسر الرهان وخلع اللباس الكهنوتي لينساق وراء الجسد الذي خلخل أضلاعه وصك ركبتيه، فإذا به مشلول الحركة، وإذ بالدواء يحضر بين يديه عبر صبية حسناء تميل بجسدها عليه، فتطلق أزهار النسرين والأقحوان، تطلق نهديها وخصرها، ضاربة عرض الحائط بكل المراتب الدينية.

تحكي الصورة في تماثيلها[15] رجلاً يبدو كاهناً لاختلاف معالم وجهه ولباسه عن بقية الرجال، له لحية وقلنسوة كهنوتية ووضعية جلوس تشي بجلوس بوذا في تعبده، تجاوره حسناء تميل بنهديها تجاه جسده وتضع ساقها اليمنى على ساقه اليسرى، وتبدو طالبة القبلة من شفتيه لاقتراب وجهها من وجهه، أما هو فيلف ذراعه اليسرى حول ظهرها، ويحضن بأصابع يده اليسرى نهدها، ويبدو مستمتعاً ومعافى من الشلل الذي كان قد حلّ بجسده قبل حضور المرأة التي كانت داءً في بعدها عنه، فغدت دواء في قربها والتصاقها بجسده.

الكاهن - لاحظ الإختلاف مع باقي الرجال من خلال القلنسوة واللحية ووضعية الجلوس

وتنبثق راقصة، من خضم الشعائر وهيجان الأجساد، ليلمحها أبو ريشة وهي تكمل الحفل الديني من خلال رقصتها، متوسلة جسدها المتأود في اتزان وفي حركات يلين الرخام لها:

وهناك راقصة تناهتْ
في تأوُّدها اتّزان[16]
وقفتْ على ساقٍ، فكانت
مثلما اعتدلتْ ثمان!
خلخالُ كاحلها، وتاج
جبينها، متقاربان
وعلى تلاقي حالبيها
عاصبٌ من أرجوان!

فتاة خدر - لاحظ تفرد الفتاة في هذه المنحوتة

تمتلك هذه الراقصة جسداً مرناً يجعلها تتحكم به في سهولة ويسر، فإذا وقفت على ساق واحدة، ومالت بالأخرى إلى الأعلى، وبدت كأنها واقفة على الساقين، وكأنها ترسم رقم ثمانية (8) في تلاقي خطيه، فأحد خطيه يمثل ساقها المنفردة، والثاني يمثل ساقها المنثنية، وتتمتع هذه الساق برشاقة تجعلها تلامس بقدمها جبينها، وتجمع الخلخال بالتاج، وعلى الرغم من إخفاء حركة الساق لمنطقة تلاقي الحالبين، إلا أنه خيل لأبي ريشة عاصب من أرجوان يغطي تلك المنطقة. وإذا تأملنا صورة الراقصة ، وجدنا وصفاً دقيقاً لحركة جسدها وساقيها وخلخال قدمها وتاج جبينها، في الأبيات السابقة، ولا نجد وصفاً لنهديها أو لحركة يدها الممسكة بقدمها اليسرى، لتميل بساقها نحو الأعلى، فضلاً عن جواهرها المتدحرجة على النهدين، وربما انبهر أبو ريشة بحركة الساق وتأود الجسد في مرونته، فتناسى بقية التفصيلات. وبينما هو يجول بعينيه في أنحاء المعبد، يحاور الأجساد والأفعال، إذا به يلتقي بفتاة خدر – على حدّ تعبيره- لم تلامس جسدها أنامل الرجال، لتبدو في أقصى حالات العفة مقارنةً بغيرها من نساء المعبد:

وفتاةِ خدر لم تلامسْ
عقدَ مئزرها يدان[17]
وقفتْ وجفناها بأذيال
الشموس معلّقان
قالتْ – وقال الوعدُ
للأحلام: ما آن الأوان!

تبدو الفتاة، في صورة تمثالها، مختلفة عن غيرها من النساء، تختلف في نظرة عينيها المعلقتين بالشمس في أفق السماء، وفي تفرّدها في نفسها دون شريك. وعلى الرغم من اقتراب جسدها في شكله من أجساد النساء الأخريات، فإنه يبدو هادئاً، لا تغلي في مسامه نيران الرغبة، ولا تفجره لمسات الرجل. ولذلك ظن أبو ريشة أنها في حالة انتظار لرجل ما، تحلم باللقاء معه.

هكذا تعرف أبو ريشة إلى تماثيل المعبد، وأحس بها، وانفعل في طريقة تعبيرها عن الفعل الجريء، ولا ندري إن كان عبّر عنها، في أبياته السابقة، أم عن أمنيات نفسه ورغباتها، فنحن نعلم أنه وقف مطوّلاً عند كل مشهد وكل تمثال، وأسقط قناعه وبدا مستغرقاً في لقاء الأجساد والأرواح، وعلى الرغم من استمتاعه بما رأى نجده يستنكر ويعيد القناع إلى وجهه، فيعود إلى الواقع بعد انتهاء الحلم:

كاجراو! هل من حرمة
لك عند رائيها، تُصان![18]
كم زائرٍ أدمى فؤادَك
ما أسرَّ وما أبانْ
أخفى الرضى وتظاهرت
بالسخط، عيناه اللتان..
تتحرَّيانِ وتنهلانِ
وتسكرانِ . وتحلمان!
مزَّقتَ أقنعة الحياة
وما عليها من دهان
وجلوتَها في عُريها
فترفَّعتْ بعد امتهان؟[19]

ضمّ المعبد حكاية الإنسان مع الإله الذي خلق في الإنسان الطبيعة الجسدية مثلما خلق الروح، فتوسل الإنسان جسده في طبيعته وغرائزه، ليطلق الروح في عبادته. والسؤال: هل عرف أبو ريشة أن ما رآه يمثل الشعائر الدينية؟ وهل غفر للنحات جرأته فيما نحت؟ أم راعه المشهد العام لما بدا أنه فاضح فتناسى الهدف منه؟ أغلب الظن أنه عرف وغفر. وفي الوقت نفسه، لم يجرؤ على التصريح بإعجابه وقبوله لما رأى، فسأل المعبد عن صونه حرمة ناظره، سأله عن ألمه الناجم عن انفصام النفس الإنسانية،

شعر بأمنيته في لقاء ناظر واحد، يحمل من الصدق ما يدفعه إلى التعبير عن إعجابه مجاهرةً وعلناً، أخبره أن الأقنعة لابد منها لتخفي العيون السكرى الحالمة الراضية ولتظهر السخط والنكران. وأن الصدق يكمن فيه وحده لأنه مزق أقنعة الحياة، فانبثقت منها أجساد عارية ترفعت في عبادتها فوق الإثم والامتهان.

يعيش الشاعر، كأي ناظر عابر، لحظات الصدق والتمني في حضرة المعبد، وحين يغادره يغادر الصدق إلى أقنعة نفسه وظلالها، ويعترف بذلك قائلاً:

كاجراو، عفوكَ، ليس لي
مني على حلمي ائتمان![20]
أَوْلى فأَوْلى أن تموتَ
طيوفهُ خلفَ الجِفان
لا تسألنَّ فلن أجيب
وظُنَّ بي ما أنت ظان![21]
أنا مثل غيري لا يُرى لي
من كوى سجني كيان
أنا مطمئنٌ بالقناع -
ورافلٌ بالطيلسان
أزفَ الفراقُ.. فلن تمدّ
إلى رتاجك راحتان!

بدأ أبو ريشة بمواجهة ظله القادم إليه من شرق الآثام والمعاصي، وشرق الشهوات والجواري، فدخل معه في صراع بين الرغبة في الفعل والامتناع عنه أو بين التصريح به وإخفائه، دفعه ظله إلى الحلم ليحقق رغباته، بيد أنه عاد إلى الواقع من خلال أناه الواعية التي فرضت عليه التمنع والرفض، فاعترف بضعفه أمام الحلم، لذلك رغب في قتل أطيافه خلف الأجفان حتى لا يفلت منه ويصبح إثماً، ورفض الإجابة عن سؤال المعبد ولو ظن به الظنون، لأنه، كغيره من رجال الشرق، محبوس في سجن كيانه الذي لشدة ظلاله القاتمة، لا يمكن أن يتسرب الضوء في ثناياه. لذا يرضى بقناعه ويفخر به معترفاً بإخفائه الحقيقة وتزييفها، مثلما يخفي ويزيف رغبته في ملامسة أجساد المعبد قبل الرحيل. يواجه عجزه الإنساني بالفعل والتصريح به، وهو يفيض- في الوقت نفسه- بالحياة والإحساس، فهذه التماثيل الرخامية تفوقت عليه في إحساسها وجرأتها في التعبير عما تريد في حرية آلت حرماناً عنده فالجبن- في رأيه- ناجمٌ عن العجز والحرمان:

كاجراو.. لولا العجزُ
والحرمانُ ماكان الجبان![22]

حين نقرأ مقاطع القصيدة ونتأمل تماثيل المعبد، تجول تساؤلات عديدة في خاطرنا، ذكرنا منها سؤالنا حول معرفة أبي ريشة هدف التماثيل من أفعالها، واطلاعه على أسرار الحضارة الهندية وشعائرها الدينية، وقلنا إنه ربما عرف ولم يستطع تبرير تلك الأفعال تحت شعار الدين. ويحضرنا هنا رأي اشبنغلر في نظريته الحضارية، فلعله يفسر لنا موقف أبي ريشة. يرى اشبنغلر «أن لكل حضارة طابعها الخاص الذي يتجلى في مظاهرها الدينية، والعلمية، والفنية التي لا يمكن فهم أحدها بمعزل عن الآخر، وأن لكل حضارة ما هو خاص بها وما هو غريب عنها، ولذا يستحيل على من ينتمي إلى حضارة ما أن يفهم حضارة أخرى فهماً صادقاً، دقيقاً، شاملاً لما تنطوي عليه من عناصر غريبة، فإذا حاول فإما أن يكون هذا الفهم ناقصاً كاذباً، أو محرّفاً خاضعاً لطابع حضارته الخاص»[23]. ومن هنا كان من الصعب على إنسان ينتمي إلى الحضارة العربية أن يفهم الحضارة الهندية على نحو حقيقي صادق، وهذا ما كان عليه أبو ريشة الذي حاول فهم المظاهر الدينية والفنية للحضارة الهندية، غير أنه فهمها فهماً ناقصاً محرّفاً بسبب خضوعه إلى حضارته الخاصة، وأكد، من خلال

الراقصة - لاحظ انثناءة الساق المشكلة لرقم 8

أبياته، اطلاعه على الحضارة الهندية واعترافه بمبادئه وتقاليده وإيمانه بها.

حاكى أبو ريشة المعبد بما يناسبه، على الرغم من وصفه التماثيل وصفاً دقيقاً، فتقلب في محاكاته بين ما يمكن أن يكون قد نقص في المعبد وأوحى به، فأكمله الشاعر في خياله، وبين ما فاض به المعبد من جرأة عجزت مدارك الشاعر عن استيعابها، فاكتفى بإنكارها والابتعاد عنها.

وتشي بعض المقاطع في القصيدة بمعرفة الشاعر بالأساطير الهندية وببعض شخصياتها المتمثلة في تماثيل المعبد، إذ لا يمكن أن يكون وصفه لفتاة الخدر بالعفة قد جاء محض الصدفة، لأن الأسطورة تخبرنا «أنها فتاة من فتيات (الأبساراسApsaras) وهن فتيات السماء اللواتي لم تخلق أجسادهن الآلهة وإنما تسربن من أحلامها ورقصن على أنفاسها»[24]، إنهن فتيات النور في وضوح العفة وفتيات الظل في غموض التفرد والوحدة بين زحمة تزاوج الأجساد.

ويشي وصف أبي ريشة للكاهن باطلاعه على قصته، ويؤكدها في موضع آخر من قصيدته، حين يروي قصة كاهنين تناحرا على فتاة حسناء ونسيا في حبها، تعبّد شيفا، فحلّ عليهما عقابه المتمثل في تحويلهما إلى مسخين:

وشقيةٍ قيلَ اجتباها
واصطفاها كاهنان[25]
فتنتهما فتباريا
في حبها يتناحران
وتناسيا فيها هوى
«شيفا» فما يتعبَّدان
فإذا هما مسخان في
صدر الجدار مقيدان

إن معرفة أبي ريشة بمظاهر الحضارة الهندية، لم تدفع به إلى قبولها أو الاندماج بها، وإن ناسب ما رآه شيئاً من نفسه وغرائزه البدائية. ومن الجدير بالملاحظة أن أبا ريشة في وصفه الدقيق للتماثيل، لم يقترب من وصف وجوهها، فربما انجذابه للجسد دفعه إلى تناسي الوجه وتعبيراته، وبمعنى آخر: انجذابه إلى جرأة الضوء جعله يهرب من ظلال التعبير في الوجه، ويؤكد حديثه، عن عيني فتاة الخدر المعلقتين بأذيال الشمس، انجذابه للفعل الجسدي الذي افتقدته فتاة الخدر فبدت شاذة عن المجموعة ومثيرةً للانتباه في تفرّدها ووقفتها الملائكية، لذا رأى الشاعر عينيها ولامس روحها، غير أنه أقنع نفسه بعفتها المؤقتة، فلا بد من مجيء يوم تذهب فيه تلك العفة، وتنضم الفتاة إلى المجموعة وإلى أفعالها. إذ أوحى سياق الأحداث لأبي ريشة بهذه الفكرة، وسواء أعرف أم لم يعرف أنها من فتيات الأبساراس، فإنه رفض الاعتراف بعفتها الأزلية وحوّلها إلى عفة لحظية، منساقاً إلى ضوء الأحداث الماثلة أمامه رافضاً ظلالها.

والآن: هل حاكى أبو ريشة تماثيل المعبد في قصيدته محاكاةً وصفية أم استيحائية أم الاثنتين معاً؟ وإلى أي مدى كان حسيّاً في محاكاته لها وراسماً بالضوء أبياته؟ أو بالظل رغباته وأمنياته؟ وأين تمثل الضوء والظل في التماثيل.

إذا أنشأنا مقارنة بين مقاطع القصيدة المحاكية لبعض التماثيل لمتابعة الضوء والظل فيها، وجدنا أن أغلب التماثيل –في صورها الفوتوغرافية- عكست الضوء على أماكن أجسادها المسطحة والمكوّرة والنافرة (تكور النهدين، الخصر، الساقين)، وسمحت للظلال بالتسلل إلى مغابن أجسادها (الفسحات بين الأصابع وبين النهدين، وفي المساحات الناجمة عن انثناء الساق والذراع)، فضلاً عن ظلال الوجوه المترامية في خطوط العينين والشفتين، أما في القصيدة، فيكشف الضوء ظلال الشاعر المترامية في الأبيات، ويبرز في المقاطع الوصفية الدقيقة، كمقطع وصف الراقصة ووصف أكف (شيفا)، فاستعانة الشاعر بشكل الرقمين ستة وثمانية تشي بدقته ووضوحه في الوصف، فضلاً عن وصفه القبلة وصفاً دقيقاً في قوله: «شفة على شفة»، ونلاحظ غلبة ضوء الحسية في مقاطع وصف الأجساد وأفعالها، بيد أنه ضوء مغمور بالظلال، يتناوب معها في ضوء وضوح الفعل، وظلال نكرانه. فلا يكاد يخلو مقطع في هذه القصيدة- على الرغم من حسيته الناجمة عن محاكاته حسية التماثيل – من ظلال أبي ريشة الناجمة عن رغباته العارمة، غير أنها ظلال لطيفة تشي برومانسية العربي وتعبر عنها صورة الرخام الذي نُحتت منه التماثيل فذاب من حرارة جسدها. خلق أبو ريشة، في هذه الصورة، توازناً بين الضوء والظل، بين حسية الجسد والمادة وظلال الرغبة، فابتعد عن

الحسيّة، على الرغم من مناسبتها للنحت في ألفاظه وتشبيهاته التي سكب عليها ظلال روحه.

ولنتأمل هذا البيت المؤلف من الأفعال التي تبث –في طبيعتها- الضوء الحركي للصورة، بيد أنها تناوبت بين الضوء والظل لتناسب الجسد والروح لفظاً ومعنى:

طلبت فأعطى، واشرأبت

فانحنى وقستْ فَلان ! [26]

فإذا كان الطلب ضوءاً في وضوحه، فإن العطاء ظل في كثرته. أما ضوء التماثيل المشرئبة، فانحناء ظل في الرخام، وضوء قسوتها لطاقة ظل في ليونته.

هكذا عبّر أبو ريشة عن موقفه من الفعل الجسدي، وحاكى المعبد وصفاً له حيناً واستيحاء منه أحياناً لما راعه من مشاهد بدت فاضحة، فإذا به يصوغ معبداً آخر في مخيلته، معبداً يناسب روح حضارته العربية في حيائها وتحفظها، وإن كان الحياء ظل الشهوة، أو كان العربي يخلط بين الجنس فعلاً محرّماً أو فعلاً فنياً، فينفر منه لارتباطه بالإثم ويعترف بجماله دون كشف وإظهار له. وأبو ريشة بدا متراوحاً بين التلميح والتصريح، فلمّح إلى إعجابه بالفعل ورفض إظهاره، وهذا ما يفسر غلبة الظلال على صوره وألفاظه محاولاً من خلالها تلطيف الحسيّة الواضحة في التماثيل، إذ أن طبيعة الفعل الجنسي تفرض ظلالاً قاتمة لإخفائه، لأن الضوء ينافي جماليته ويحرق خصوصيته، ولعل وعي النحّات عبادته وممارسته الشعائر الدينية نحتاً تصريحياً، يفسر غلبة الضوء على الظل في التماثيل، وربما عدم فهم الشاعر تلك الشعائر ورفضه تمثيلها، يفسر غلبة الظلال على الضوء في الأبيات.

وفي النهاية نلاحظ الفرق بين القصيدة والتماثيل في النقاط التالية:

1 – اختلفت القصيدة عن التماثيل في الموضوع وطريقة محاكاته، إذ حاكى النحّات تعبداً، وحاكى الشاعر دهشةً ورهبةً من الموقف.

2 – تجريدية الشعر المتمثلة في القصيدة وحسيّة النحت المتمثلة في التماثيل، إذ سمح إيحاء اللغة لأبي ريشة بإسقاط ظلال لاشعوره على الموضوع، فأضاف ماينقصه وأكمل ما أوحى به بما يناسب روح حضارته وانتماءه. أما النحّات فأذاب كتلته الرخامية عبادةً وتقرباً من الإله وكأنها تعرف غاية تشكيلها، على الرغم من أنها حجارة صماء، ولا نبالغ إذا قلنا إن تميّز المنحوتات جاء من تفرّدها في فكرة الموضوع وتجسيد العلاقة بين الأجساد والتصريح بها. وغلب على تميّز النحّات في أدواته وأسلوبه في تشكيلها.

3 – اختلاف أدوات الشعر عن أدوات النحت أدّى إلى اختلاف المحاكاة في كلا العملين.

4 – عبّر النحت عن روح حضارته لأنه حاكى الإله وعبادته، بينما دمجت القصيدة الحضارة العربية بالحضارة الهندية، فأبرزت الفروق بين الحضارتين، والاتفاق بين حضارات البشرية جمعاء المتمثل في تقديس العلاقة بين الرجل والمرأة من جهة، والرغبات الجسدية الناجمة عن الطبيعة الإنسانية من جهة أخرى.

والسؤال الآن: هل ثمة حوار بين الفنون؟ وإن وُجد، فهل ساعدت واسطة (الضوء والظل) في إنشاء لغة الحوار؟

سواء اقتربت الفنون بعضها من بعض، أم اختلفت في الطبيعة والأدوات، أم وضعت في سلم تعلو درجاته أو تهبط، وسواء اقترب الشعر من التصوير أم من النحت أو غيرهما أم ابتعد فإن ذلك كله رهن غاية الفن في التعبير عن الإنسان وعلاقته بالوجود، وإن النظر في العلاقات بين الفنون يرتبط بروح العصر السائدة، ولكن تبقى وراء وحدة الفنون أو اختلافها، وفوق العصر وروحه، الواسطة التي تملك طبيعتها الخاصة وروحها الخاص، وتتحكم بالفنون ولاسيما واسطة (الضوء والظل) لما تحمله من قوة وفاعلية في توزعها في شتى الفنون، وفي أسلوب ربطها ضمن سلسلة تتناوب حلقاتها بين ضوء وظل، ترجع بالفن إلى فجر الخليقة في ضوء يومه الأول وظلال يومه الأخير.[27]

* * *

المراجع:

(1) ديوان عمر أبو ريشة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت ، 1998 ، قصيدة « معبد كاجوراو» ص101.

(2) معبد كاجوراو في الهند.

(3) ديوان عمر أبو ريشة ، 102 - 103

(4) المصدر نفسه، ص101 - 102.

(5) المصدر نفسه، ص 102 - 103 .

(6) ديوان عمر أبو ريشة، ص103.

(7) المصدر نفسه، ص104.

(8) المصدر نفسه، ص 104-105 / اكتفينا باختيار بعض المقاطع من القصيدة التي تناسب في وصفها التماثيل ومقارنة كل مقطع مع تمثاله، وذلك لعدم توفر صور المعبد كاملة/ انظر المنحوتة رقم (1)

(9) الصورة مقتطعة، بيد أن التمثالين موجودان قياساً بغيرهما، من تزاحم التماثيل.

(10) (شيفا) إله هندي.

(11) ديوان عمر أبو ريشة، ص 106 / انظر المنحوتة رقم (2)

(12) انظر المنحوتة رقم (3) ، نحت ناتئ (ريليف) ، تمثل رقصة شيفا في معبد caverne في الهند.

(13) ديوان عمر أبو ريشة ، ص 109 .

(14) المصدر نفسه، ص110.

(15) انظر المنحوتة رقم (4).

(16) ديوان عمر أبو ريشة ص114/ انظر المنحوتة رقم (5)

(17) ديوان عمر أبو ريشة ، ص 114 - 115/ انظر المنحوتة رقم (6).

(18) المصدر نفسه، ص 115 - 116

(19) المصدر نفسه، ص 116

(20) ديوان عمر أبو ريشة ، ص116

(21) المصدر نفسه ، ص117.

(22) المصدر نفسه، ص117

(23) انظر/ اشبنغلر، أسوالد، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1 / ص12-14.

(24) Jacques- Gendron, POESIE DE LAPIERR INDIENN, Nouméa- printed in France- 1977, P: 39- P:39-printed in France-1977

(25) ديوان عمر أبو ريشة، ص 112 - 113.

(26) ديوان عمر أبو ريشة، ص104.

(27) لأنه « في البدء خلق الله السموات والأرض ، إذ كانت الأرض مشوَّشة و مُقفِرة و تكتنف الظلمةُ وجه المياه ، وإذ كان روح الله يرفرف على سطح المياه ، أمر الله : « ليكن نورٌ « . فكان نورٌ ، و رأى الله النّور فاستحسنه و فصل بينه وبين الظّلام . وسمّى الله النّور نهاراً ، أمّا الظّلامُ فسمّاه ليلاً . وهكذا جاء مساءٌ أعقبهُ صباحٌ ، فكان اليوم الأول . « (الكتاب المقدس – العهد القديم – سفر التكوين – الآية 1-5)

في أحياء دمشق القديمة..

خمسة عقود من الإقامة القسرية طوعاً !..

الفنان ناظم الجعفري يخرج من صمته .. يرسم في سره عشق المدينة

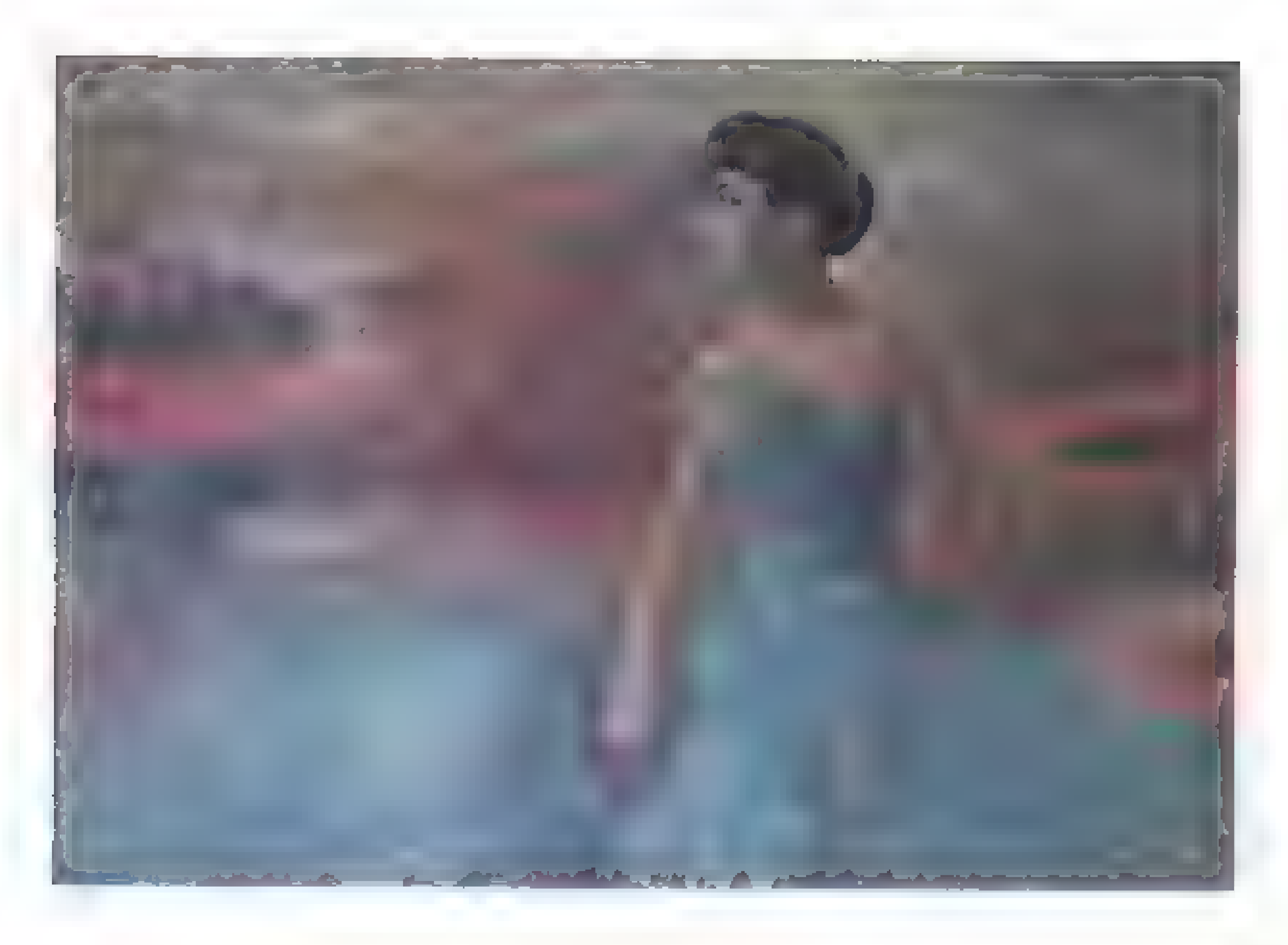
غازي عانا*

..إنه ابن دمشق، المدينة التي تَسَرْبَلَ بعشقها، فأسكنته قلبها، ولم يغادرها منذ أكثر من خمسين سنة، عندما أغلق أبواب المدينة على ذاته الإبداعية، فأسكنها ضفاف روحه التي فاضت بها خطوطاً وألواناً توثّق لأجمل، بل لأكثر حاراتها دفئاً وأصالة و حميمية، لأبوابها العالية والمنيعة التي حافظت على خصوصية أهلها، لناسها الطيبين، وللنارنج الذي يطيّب أنفاسها وفضاءات دُورها.

بعد خمسة عقود من الإقامة القسرية طوعاً في أحياء دمشق القديمة، بقي الفنان ناظم الجعفري ملتزماً صمته، ومن غير ضجيج يرسم في سرّه عشق المدينة التي تعلّق بها أكثر من أية حبيبة، وهي التي رسم لها آلاف الموديلات، رسمها عارية، عاشقة ومسترخية، صوّرها عند العصر، وهي تصحو على فجر، رسم بيوتاتها التي أحب، غوطتها و قاسيون، والطواحين، وثّق كلّ حارة بألق لحظاتها، وما زال إلى اليوم يتجّول فيما تبقى من تلك الزواريب التي أضاع في أقصرها قمراً، وفي أطولها عمراً، وفي أضيقها حلماً وردياً، تلك الأزقة والدروب التي تعبق برائحة التوابل والبخور، وشذى الياسمين المتدلي من شرفات بيوتاتها المتقابلة والعاشقة بعضها، هي من الداخل تأسرك بروائع فنون عمارتها، وزحمة الجماليات في الزخارف والنحت النافر الذي يزيّن مداخلها، كما فسحاتها المفتوحة على السماء، حيث يغمرها الضوء والهواء، وتغتسل بالشمس والمطر على السواء.

---

* نحات، وصحفي.



أجل والى اليوم، ما زال مبهوراً بأسرار وسحر تلك المدينة القديمة، بحاراتها التي أمضى فيها سنوات فتوّته وشبابه حتى شاخ عاشقاً مولعاً بها، فجمعها بكلّ تفاصيلها على صفحات من الورق، رسمها بأسواقها وأشواقها، وأشجارها وأحجارها، كما تركها لنا الأجداد، يقتنص مشهداً متداعياً هنا، يسجّله قبل أن يهوي، ويخطّ واجهة أو زقاقاً من هناك قبل أن يغادر المكان في ذلك اليوم، ليعود إلى المنزل ليتابع ما رسمه حتّى يحوّره لوحة أو يبقى رسماً غرافيكيا بالأسود والأبيض، منهياً في كلّ يوم لوحة يوثّق فيها ركناً كان دافئاً بتلك الحارات القديمة لـ «مدينة الأجداد» كما يصرّ على تسميتها الفنان. وهو المشروع الذي أخلص له كما لم يخلص أحد من قبله ولا من بعده بتلك الحرفية أو ذاك التدفّق بالتعبير من صدق المشاعر النبيلة بتلك المدينة الخالدة وهي تستنفر بنسج عذريته على صفحات أوراقه العاشقة.

الفنان الجعفري الذي يرسم مباشرة من غير حذف، يستخدم الأقلام «الفلوماستر» السوداء أو الملونة، من غير حذف أو إلغاء لأي أثر لها على الورق، فقد احتفظ لهذه المدينة القديمة وأهلها بأربعة آلاف وخمسمائة لوحة، موثّقاً بذلك جميع حاراتها وأزقتها ودروبها، التي اندثر معظمها اليوم فبقيت في لوحاته حيّة ترتعش على ضربات ريشته وتتنفس فيض أبوابه، تنبض بالحياة من رشاقة خطوطه وصراحتها في نقل التفاصيل، رغم الاختزال الذي يصوغه ببراعة معلّم كبير

إنّ ما يميّز هذا الفنان، صدقه مع نفسه وعمله، حدّة مزاجه وصراحته، ووضوح رؤيته الخاصة جداً في كلّ ما هو موجود اليوم على الساحة الفنية، أو اتهامه للحالة التي ما زالت تسيّر فيها الأمور في معظم الميادين والمواقع، ومن غير أن يسمّي أحداً، لأنه ببساطة هو أساساً لا يعترف بأفضلية أو تقدّم أحد عليه في مجاله على الساحة الفنية اليوم، كما في أي يوم مضى

(سوق القوّافين..) ناظم الجعفري..

الجائزة الأولى.. معرض الخريف دمشق 1953

(سوق القوّافين).. هي اللوحة الأخيرة التي كان عرضها الفنان ناظم الجعفري قبل الاعتزال عام 1953 في معرض الخريف، الذي كان يقام في دمشق بالتناوب مع معرض الربيع بحلب سنوياً حتى بداية الثمانينات، هذا العمل والذي أثارت جائزته الأولى مناصفة مع (أحدهم) جدلاً واسعاً يومها ؟!! فقد أدخلت تلك (الجائزة المناصفة.؟!) الفنان في حالة من الغضب والاعتزال ليس عن المشاركة فقط، بل عن اللقاءات والعروض، إلى حدّ القطيعة النهائية للفنانين والحركة الفنية عموما، واستمر ذلك إلى بداية العام 2005، مع مبادرة السيد وزير الثقافة –محمود السيّد – بزيارة الفنان في منزله.

(سوق القوّافين).. اللوحة التي شكّلت يومها بالنسبة لتجربة الفنان ناظم الجعفري نقلة نوعية من حيث الأسلوب، فقد انحازت كصياغة باتجاه الانطباعية، لاهتمامها باللمسة

الأكثر عفوية و الأشدّ تكثيفاً للتفاصيل التي بدت تظهر عن قرب كإدهاشات بصرية يتناوب فيها الضوء مع اللون على الاحتفاء بالعناصر الأساسية للمشهد، كما في غيرها من اللوحات مثل (طاحونة عربين وغيرها من لوحات الطبيعة لنفس الفترة)، هذا في الوقت الذي كان معروفاً عنه تعصّبه للاتجاه الواقعي قبل ذلك، وأحياناً الواقعي الأكاديمي في الرسم، والتعبيري في التصوير منذ عودته من مصر 1947، متخرجاً من أكاديميتها بامتياز شهادته العلمية و شهادة أساتذته فيه، والذي انضمّ فيما بعد إليهم كزميل أستاذ لمادة التصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق عند إنشائها 1960، حيث كان السوري الوحيد آنذاك بين الأساتذة المصريين.

ناظم الجعفري.. الذي قرّر يومها أن ينسحب من الحالة التشكيلية كفنان، ولخلافه مع عميدها آنذاك، فقد غادر أيضاً كلية الفنون الجميلة بعد سنوات قليلة، وهو رئيساً لقسم التصوير فيها، بعد أن أدخل الموديل العاري إليها، كخطوة جريئة ومتفرّدة قام بها رغم تحفّظ البعض عليها في ذلك الوقت، وقبل ذلك كان معروفاً عنه إخلاصه لمهنته كأستاذ متفان في عطائه، بشهادة معظم طلابه بفضله عليهم إلى اليوم كمعلّم، إن في كلية الفنون أو لمادة الرسم في ثانويات دمشق.

«الجعفري» الذي عاد مظفّراً إلى الساحة التشكيلية السورية اليوم، وباحتفاء مميّز من محبيه وطلابه، والمهتمين بالحركة الفنية بعودته متألّقاً وحيوياً من خلال معرض لنماذج جديدة وقديمة من أعماله والذي أقامته له وزارة الثقافة مؤخّراً في المركز الثقافي العربي – أبو رمّانة – بعد المعرض الذي أقامته الوزارة أيضاً في المتحف الوطني « أيّار 2005 » تكريماً للفنان ومسيرته الإبداعية الغنية والممتدّة على مدى ستة عقود من العمل المتواصل حبّاً بالفن ودمشق، مدينته المدلّلة والعاشقة، الموزّعة على آلاف لوحاته.

شهادات بصوته :

(.. أنا لم أشتري ممحاة في حياتي، حتّى أني لم أرسم بقلم الرصاص.. سأحدّثك بحقائق دون ذكر أسماء.. إذا دخلنا على سبيل المثال الى كلية الفنون الجميلة، فأنا أتحدّى الأساتذة

(سوق القوّافين ..)

والطلّاب أن يستطيعوا ضبط نسب فنجان قهوة مئة بالمئة..)

هذا المقطع من حديث أجرته « بلدنا » مع الفنان مؤخّراً.

ومن مقابلة ثانية أثناء معرضه في ثقافي أبو رمّانة قبل فترة، كان السؤال على الشكل التالي : كواحد من قمم الفن التشكيلي في فترة الخمسينات والستينات، وقد ندرت فيها القمم، من تذكر من فناني تلك المرحلة..؟!. كان الجواب على التوّ : (عدنان جباصيني ونصير شورى حيث اشتركنا بمرسم واحد اسميناه « فيرونيز» على اسم فنان عالمي، لكن لم يدم اشتراكنا أكثر من عام، خلاله كنّا نعمل برسم الموديلات، وفي أحد الأيام كان بيننا رهان على رسم موديل، إذا نجح أحدنا يدفع للآخر عشر ليرات سورية، وكان المبلغ حينها كبيراً، يومها دفع لي الإثنان ما اتفقنا عليه في الرهان، اعترافاً منهم بتفوقي عليهم، وتمكنّي في الرسم أكثر منهم...).

هو حقيقة لا يفضّل ذكر أحد، لا لشيء وإنما لعدم اعترافه بأفضلية أحد عليه، ولا حتّى بأهمية أحد على الساحة الفنية إلى اليوم، هكذا بصراحة ووضوح تام، وهذه القناعات هي جزء أساسي في تركيبة شخصيته، وهذه القناعات برأيي لا شكّ تعكس طريقة تفكير لازمته طيلة حياته منذ كان يافعاً وما زالت.

ومن أجواء الحديث الذي تطرق له الجعفري خلال لقاءاتنا العديدة معه : (لم أعرض لوحة بشكل رسمي في معرض منذ عام 1953.. ، لقد تآمروا عليّ، واقتسموا الجائزة الأولى - التي هي من حقي لوحدي - مع واحد آخر « نحات من الدير» يشارك بمفرده بالنحت، وهو بالمناسبة ليس نحاتاً، لكن لأنوّ من جماعتهن... أعطوني يومها الـ[illegible] ليرة كانت قيمة الجائزة الأولى، واللوحة ما زالت في المتحف الوطني « سوق القوّافين » وهي لا تقدّر اليوم بثمن).

في منزله..

.. وأنت تدخل [illegible] تشعر وكأنك تخرج من حالتك، إلى ما يقارب أجواء المتاحف أو المعارض الكبرى، و بينما تحاول أن

تتلمّس بعض مشاعرك التي تقاسمتها زحمة الكوادر المترفة بالجماليات، وضيق المكان بروعة ما أبدعته ذائقة الفنان، من طبيعة ساحرة وغوطة غنّاء أحاطت بالمدينة لعقود من الزمن، وشخصيات كان لها اعتبارها، وموديلات لأقارب وأصدقاء، أو ضيوف عابرين هذه المدينة، بقيت جميعها معلّقة هكذا على هذه الجدران، أو راكنة هناك في المرسم.

.. بينما على «التراس»، في منزله هذا المستأجر في حيّ المزرعة حيث أشاد غرفة مخالفة على السطح، لتحتوي على «الكنز»، وهي مجموعة لوحات أو رسومات « دمشق الأجداد» والتي بلغت أربعة آلاف وخمسمائة عمل غرافيكي «بالأسود والأبيض أو الأقلام الملوّنة» والتي يعتزّ بها ويفخر بإطلاع ضيوفه على العشرات منها، بحسب ما يسمح وقتهم، تشكل باعتقادي أهم مرجع توثيقي وفني لدمشق أقدم مدينة مأهولة في التاريخ إلى اليوم.

الطوابع البريدية، الجوائز والميداليات..

عُرف الفنان ناظم الجعفري كأبرز مصمّم للطوابع البريدية، ومن أوائل المشتغلين في هذا النوع من الفنون في سوريا، منذ بدايات النصف الثاني من القرن الماضي، فقد حاز على أول جائزة ذهبية في المسابقة الرسمية لاختيار أفضل تصميم لطابع في الجمهورية العربية المتحدة عام 1959، وموضوع التصميم كان الشاعر أبو تمّام، وبعد ذلك فاز أيضاً بالجائزة الذهبية من باريس في مسابقة دولية لتصميم الطوابع 1964، وفي مجال الجوائز أيضاً كان حصل عام 1995 على الميدالية الذهبية من معرض دولي للفنون الجميلة في البرازيل، بينما أوّل جائزة حصل عليها بعد عودته من مصر، فقد كانت الجائزة الأولى في معرض الخريف ـ دمشق 1953 بلوحة «القوّافين».

هذه ليست كلّ الجوائز التي حصل عليها الفنان خلال مسيرته الفنية، بل جزءاً يسيراً من كثير تحفل به، وأهمّ جائزة بات يحلم بها اليوم، تقدير الحركة الفنية لإبداعه، والقائمين على الشأن الثقافي بسوريا أن يحفظوا ذلك الإرث الوطني العظيم بمتحف خاص يضمّ أعماله جميعها، يخصّص فيه جناح لمجموعة (دمشق الأجداد)، المدينة التي تستحق التكريم الذي خصّها به الفنان، وما علينا اليوم إلاّ السعي مع الجهات المعنية نكمل المهمّة، فنبادله التكريم بمثله، باعترافنا نحن الفنانون بفضله علينا من خلال ما قدمه من تضحية ومساهمة في نشأة وتطوّر الحركة التشكيلية السورية في أربعينات وخمسينات القرن الماضي والى اليوم، وقبل أن تنفذ أعماله جميعها التي تلاقي إقبالاً شديداً هذه الأيام من قبل المقتنين وتجّار الفن من داخل، وخارج سوريا بالأخص.

« ناظم الجعفري.. فنان دمشق »

فيلم من إنتاج الفضائية السورية

عرض التلفزيون العربي السوري مؤخّراً فيلم «ناظم الجعفري» على قناتيه الأولى والفضائية، وهو من إنتاج الفضائية السورية عام 2005 مدّته أربعون دقيقة، إعداد الفنان التشكيلي غازي عانا وإخراج الفنان يوشع سلمان،

حيث يقدّم الفيلم الحالة الأكثر قرباً من ناظم جعفري الفنان والإنسان وشخصيته الإشكالية، فقد عكست الكاميرا بوضوح التعبير من خلال الصوت والصورة وبرؤية درامية لافتة وإشكالية، فرادة تلك الشخصية وسماتها الاجتماعية والفنية والإنسانية.

« ناظم الجعفري.. المؤسّس الرائد.. »

« حياة ناظم الجعفري الدمشقي – المصوّر الزيتي.. »

بعد أن صدر الكتاب الأول عن الفنان بعنوان « ناظم الجعفري.. المؤسّس الرائد » العام 2006، والذي أعدّه الفنان الراحل الدكتور غازي الخالدي، بتكليف من وزارة الثقافة بعد المعرض الذي أقامته له في المتحف الوطني بدمشق» نيسان 2004 » فقد أعدّ هو بنفسه كتاباً آخر عن حياته وفنّه، كانت أصدرته له وزارة الثقافة أيضاً في نفس العام 2006 بعنوان « حياة ناظم الجعفري الدمشقي – المصوّر الزيتي..» فهو لم يحتوي على أي جديد عن الكتاب الأول، بل ربما أقلّ أهمية منه تصنيفاً وصياغة وتنسيقاً، ولكن هذا الناظم « الذي لايعجبه العجب ولا الصيام برجب » مازال غيرواثق بأحد، ولامقتنع بما يجري من حوله، رغم إفراجه عن بعض الأعمال التي كانت حبيسة جدران المرسم منذ أكثر من خمسين عاماً، فقد وافق أن يبيع بعضها خلال معرضه الأخير « ثقافي أبو رمّانة / شباط 2007 » ربما بعد أن قطع الشك باليقين من عدم التجاوب من الجهات المعنية لدعوته باستعداده إهداء جميع أعماله الفنية لوزارة الثقافة السورية مقابل إحداث متحف خاص به يضمّ تلك اللوحات العظيمة والتي يتجاوز عديدها الستة آلاف لوحة ورسم على حدّ قوله ومعظمها توثيق لمدينة دمشق.

«ناظم الجعفري.. المؤسّس الرائد..» : هذا العنوان الذي اعتمده المؤلف لغلاف الكتاب، بينما أضاف له على الصفحة الأولى منه فأصبح « ناظم الجعفري – مصور زيتي – المؤسّس، المعلّم، الرائد – دراسة تحليلية : الدكتور غازي الخالدي »، الكتاب الذي ضمّ 416 صفحة من القطع المتوسط، في 12 فصلاً، وفهرساً مفصّلاً ومصنّفاً للوحات وآخر للصور الغرافيكية، وجميع المراجع التي اعتمدها في بحثه وإعداده، هذا بالإضافة إلى مقدّمة وجدانية عن الفنان الجعفري، وإهداء خصّ به كلّ الفنانين المخلصين المحبين لعملهم رغم كلّ الظروف وأصعبها، الحريصون على هوية الوطن وتراث الأمة وموروثها الشعبي، الذين يرون في مسيرة حياة وأعمال أستاذنا الكبير ناظم الجعفري، القدوة، إلى هؤلاء يقدّم كتابه هذا عربون وفاء وتقدير ومحبّة للفنان المؤسّس، المعلّم، والرائد ناظم الجعفري.

فقد تضمّن الكتاب كتابات عن الفنان ومواد صحفية منشورة سابقاً اختارها المؤلّف ليوثّق بأمانة تاريخ مسيرة هذا الفنان الذي لم تشغله الصحافة ولا الإعلام بكافة وسائله وأشكاله على مدى الخمسة عقود الماضية.

إنّ أهمية الكتاب برأيي كانت كبيرة من حيث شموليتها وتقديمها للتفاصيل حول ناظم الجعفري الفنان والإنسان، التجربة والحياة، في سرد موثّق وسهل ولغة فنية متخصّصة، وعاطفة أضفت على صفحاته كثيراً من السلاسة و الرغبة بمتابعة قراءته حتّى النهاية، هذا بالإضافة إلى ملحق

صور فوتوغرافية خاصة بالفنان وعائلته وحياته وعمله في المرسم، وصور لوحات تمثل بتكثيف معظم مفاصل تجربته تقريباً، والصور الفوتوغرافية كانت للزميل الفنان جورج عشّي.

في المرسم..

بداية شارع بغداد، وفي منطقة عين الكرش، من خلال حوالي عشر درجات حديدية نزولاً، تصل إلى قبو كبير نسبياً، لا يصلح أن يكون مستودعاً، هو مظلمٌ و شديد الرطوبة، لصعوبة تهويته من النوافذ العلوية الضيقة، يحتوي على أكثر من ألف لوحة، بالإضافة إلى جدارين معلّق عليهما ما يفوق المائة عمل (بورتريه) أو دراسة بقلم الرصاص لموديلات وشخصيات، معظمها رحل اليوم.

ناظم الجعفري الإنسان المنظّم، والأنيق في هندامه، الغيور على كلّ لوحة يوقّعها، أو يرسمها، يعترف بفشله في ضبط الفوضى التي تعمّ المرسم، أو حتى تحسين واقعه المذري الذي بات عليه، وهو يضمّ تلك الكنوز التي حقيقة لا تقدر بثمن اليوم، وهي تستحق أن تعرض أو يخصّص لها متحف، يشكّل حاضرة ثقافية تفخر بها سوريا، و بالتالي مرجعاً هاماً يوثّق لعاصمتها دمشق ورجالاتها، وناسها، وبيوتاتها الحميمة وما تحتوي، كما تركها لنا الأجداد، هذا إضافة إلى الاستفادة منها كمرجع أكاديمي لطلاب كلية الفنون الجميلة، والمعاهد الفنية على اختلاف مسمّياتها.

ناظم الجعفري.. فنان الأصالة، وعاشق دمشق، نرجسي لأبعد الحدود، تقليدي لأبعد الحدود، إشكالي في نمط تداوله مع الفن وعلاقته بالفنانين، من خيرة الأساتذة الذين مرّوا على ثانويات دمشق وكلية الفنون الجميلة فيها، حادّ في نظرته كما في آرائه، غالباً ما تغمر لهجته القاسية الطيِّبَة في داخله، إنه بامتياز الفنان الإنسان، والشاب المتألق في الخمسينات، والى اليوم مازال يتدفّق حيوية وأناقة وشباباً.

... وما أشبه أمس باليوم.

* * *

الطائر الأخضر الذي يغني
في لوحات صخر فرزات لتلتئم عظام الأخ القتيل..

د.عبد العزيز علوّن*

1 - عن أعماله في سورية.

صخر فرزات

إن الحديث عن إنتاج صخر الأخير يفرض على الباحث أن يفرد أمامه سجل تطور هذا الفنان وتلون أسلوبه، فبالرغم من أن عمر صخر الفني ليس بالعمر الطويل. فقد بدأ الإسهام في النشاط الفني مع عام 1961. وبالرغم من طبيعة وسمات إنتاجه التي تجمع بين الاستفادة من الأشكال الهندسية وتدرجات الألوان، فإن خطوات متقدمة قد تركت آثارها عبر هذا العمر، نميز فيها الاعتماد في البدء على التكعيبية التأليفية Synthetic Cubism. وفيها نفخ مكعبات الألوان وأوهم بالحجم الذي يشف عن فراغ في داخله، وترك للعين أن تلاحق الأشكال التي تكاد تختفي ضمن الجلد المنسوج من رقع المكعبات.

كان الخط متقطع الأنفاس يلاحق سطحاً واحداً من الألوان المحمرة، والترابية التي تحيط ظلالها بالأنفاس اللاهثة للخطوط. ثم انتقل صخر إلى خطوة الزجاج المعشق، التي استغنى فيها عن النظرية التكعيبية، واستصلح منها بعض الأحرف فقط، وحورها صخر إلى رموز تشبه المخاطبة السرية Codification. وأبقى هذا المصور الملون على أرضية تلفحها الخطوط المتصالبة، وتطير فوقها كرات وأنصاف كرات، بدا وكأنها لا تهدف إلا إلى الانشطار واللعب ورسم الأهلة المظللة التطبيقية التي ولدت في الأرض العربية، تلك الفنون الكارهة للتشخيص والمغالية بالرمزية. وقد عرفنا أن معرض صخر الشخصي الأول ساير هذا المنحى. ثم لاحظنا أن صخراً قد مال في إنتاج ما بعد معرض عام 1972، إلى نصب حبال سوداء ومذهبة فوق المساحات الملونة. وشعرنا وكأن صخراً قد حول لوحاته إلى عوالم حركية، تلعب

* ناقد تشكيلي، ومحاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

فيها الدوائر والأهلة والحلقات الفارغة أدوار راقصي السيرك المهرة. يمسك المشاهد قلبه بيده وهو يحدث في مسار نقطة سوداء عبر خط مذهب، ويتسمر في مكان لا يبرحه، ويخشى المرء على نفسه من السقوط من جراء قرص طائر في فراغ سطحٍ دق أوتاده هذا المصور الجريء.

فالقرص يدور والعلاقة تقوم بين هذا القرص وبين هلال أو كرة تدور في زاوية أخرى من زوايا اللوحة. ولقد شدد صخر في هذا النوع من الأعمال على الحل التشكيلي والبنية الصلبة التي ألف بها تكويناته.

وما أن بلغت هذه اللوحات ذروة تحكم منها، حتى شاهدنا صخراً يقبل على خطوة رابعة في إنتاجه هي ما نشهده من أعمال في معرض اليوم.

لقد كثف المصور الذي عرفناه في الخطوات الثلاث الآنفة الذكر، كل مفرداته في اللغة التي يحكيها اليوم. وأتقن استخدام بيانها ولون بديعها، وتفنن في طريقة نظم ما يقوله فيها حتى بات أمر ملاحقته غير سهل. لكن البديهيات التي نتصور أن صخراً قد التزم بها في عمره الفني، وما تزال قائمة نقرأ فيها نقاط علام، نقفز من واحدة منها إلى أخرى فنجد أنفسنا وقد فتحنا هذه الأشكال السهلة الصعبة ليتخللها هواء الوعي والتذوق. إن ميل صخر للاعتماد على بعض الأشكال الهندسية مازال كما كان، فهو ينصب ويشيد الأعمدة التي تستند إليها لوحاته. واعتبار الوهم الذي يدب في بعض جوانب لوحاته. فيحرك

السطح الممتد ويخدع العين بفراغ أو حجم. مازال يبرق حول بعض الأشكال الهندسية، ولكنه لا يعطل استمرار السطح المنبسط ذي البعدين.

فصخر حريص على أن يتم ألعابه بدحرجة الأشكال الهندسية على سطح منبسط. وصحيح أن بعض جوانب هذا السطح المنبسط تتدرج في ألوانها، وتتحسس بالأشكال الهندسية التي تنفصل عنها في ألوانها. لكن استمرار رصف الأجزاء يثبت قاع اللوحة ويدمج ما بين الأشكال الطائرة والألواح المستقرة، ويوحدها على أساس منطق الطول والعرض. إن صخراً يتحاشى التشخيص والأشكال المباشرة التي يستفيد فيها المصورون والنحاتون من الطبيعة. لكنه لا يستطيع أن يبتعد عن الشبكة الأولية التي يرى ضمنها الكائن البشري. إن الإنسان يلتصق بالسطح ذي البعدين، الذي يقف ما

بين أرضية لوحات هذا المصور وبين أشكاله الهندسية الطائرة. والأشكال الهندسية في أعمال صخر لا تُرد إلا إلى ظل الكائن البشري الذي يستلهمه صخر في توزيعها.

ويبادل صخر هذه الأشكال الهندسية بأعضاء هذا الكائن المسمر على سطوح لوحاته حسب نهج رمزي يفترضه هذا الفنان لدى تركيب لوحاته.

إن القناعة الوحيدة التي يتسلح بها الشاهد لأعمال هذا المصور، تنحصر في حب صخر للشكل الإنساني الذي افتقده نتيجة الاعتماد على التجريد الهندسي. كما لم يقبل أن يشوه الشكل العام للإنسان، ويحطم تفاصيله ويهدم نسبه كما فعل بعض الساديين التكعيبيين والمصورين المقلدين، الذين حفظوا من التكعيبية غفلتها وضغطها القاسي على أطراف الشكل البشري الجميل. إن الظل البشري وجمال نسبه ورد وصلاة يكثر من تكرارهما هذا المصور، الذي يقفز في فنه على حائط التجريدية. وأرى أن تحركات السطح والفوارق اللونية Nuances التي يتألق صخر فيها، إنما تعقد لتساعد أطراف وجوانب هذا الشكل الإنساني للالتئام بعضها على بعض. وعودة العظام المتناثرة لتلتحم ضمن الجلد الحقيقي للكائن البشري.

والفوارق اللونية المتوهجة رمز جديد، يستخدمه صخر في أعماله الأخيرة، ليكمل تعضية Organism نسيج التجريد الهندسي الذي يقوم على الطبيعة الساكنة Static لفرش السطوح. إن الفوارق التي أصبح يستخدمها صخر هي بمثابة مفاصل لبعث الحركة في ظلال هذا الكائن الذي يتذكره صخر بحب عميق.

أراني لا أجانب الحقيقة إن قلت أن علاقة صخر بالشكل الإنساني، لا تخلو من وجد صوفي عميق ينزع إلى بعث وإحياء هذا المكان في التصوير الحديث على اختلاف طرائقه ومدارسه. ولم يأخذ صخر بالتشكيل الموجز الذي ينفذ فيه اليوم أعماله، إلا لأن هذا الإيجاز في التعبير التشكيلي قادر على أن يبرز الرغائب والنزعات والأحاسيس المبهمة، التي تتفاعل في أعماق الكائن البشري، وتفسر عالمه الحافل بالنزعات الغريبة والمشاعر المكبوتة. إن صخراً لا ينتسب

إلى التركيبيين (Constructivists)، لأنه يأخذ من منطق أولئك التركيبيين، في إسناد مواقف شعرية إلى الأشكال الهندسية كما كان يفعل رياضيو بابل وأثينا. وإنما يقع في صف المصورين الإنسانيين، الذين هاموا في توضيح صورة الإنسان من الداخل.

وتحضرني هنا مجموعة من القصص الشعبية، التي تتحدث عن الأخ القتيل الذي لمت أخته أطرافاً من جسده الممزق، ووضعتها في الرماد. فانطلق منها طائر أخضر يحكي قصة الثأر، ويحن للعودة إلى الجلد البشري. فمثل هذه الخرافة وغيرها كانت في لا شعور صخر وهو يحافظ على تصوير الإنسان من خلال ارتباط الأشكال الهندسية ببعضها بعضاً، ونزوعها إلى الالتحام في جسد واحد تمهد له الحلول التشكيلية الجيدة، وتفسره الرغائب الشهوانية Eroticism التي تحن بها هذه الأشكال إلى الطيران والالتحام في جسد إنسان من لحم ودم.

إن المضمون الجمالي، والعلاقات التشكيلية ليست إلا بناءً فوقياً لدى هذا المصور. إن صخراً يقف قريباً من ميدان إبداع الروائع الكبيرة، وأتصور أن وضوح الرؤية في بنائه التحتي ومضامينه، ستعينه على باوغ روائع الأعمال.

* * *

الفنان صخر فرزات..

أناشيد الفرح الضوئي..

والعروج في مقامات الداخل..

د. عبد الله السيد*

2 ـ عن أعماله في فرنسا.

«قلت لشجرة اللوز:

ـ حدثيني عن الله يا أخت.

فأزهرت شجرة اللوز»

قديس فرنسيسكاني

شجرة اللوز.. ما أحالت إلا لذاتها. وما تكلمت إلا بلسانها. وما استفاقت إلا عبر نظامها لكن القديس الحكيم المحكم وبعينيه.. بعين البصر تلقى أليف اختلافها. وبعين البصيرة تلقى غريب تماثلها فعبر إلى لسانها وهو قادر أن يعبر إلى كل لسان. وأن يعبره لأنه مدّ جسر رغبة بالآخر وللآخر وشرّع بوابة الصدر للاحتفاء بكل بيان، رغم قزحية الألوان.

فلندخل التأويل جنة الأنصاف ولنحتف بالعلامة رحماً ولوداً وحافظاً وجاذباً ولنبتهل بترتيل فاتحة الاتصال والتواصل.

لوحة «صخر فرزات» تشكيل يحلم أن يصير بلوراً، لغة نقية منتقاة شفافة مشفّة تتفاتح على الداخل والكامن والهاجس، تتهافت لمساتها، وتتحاور خطوطها، تتوالد ألوانها، وتتناسل جزئياتها ضمن شبكة علاقات غنية التبادل، فاللوحة تنثني على نفسها، وتتمرأى بذاتها ثم تتراكب وتتصاعد أجزاؤها المونادية. وفق فلسفة ليبنتز ـ لتصبح نشيداً ضوئياً يعصف بمن يرى!!.

كيف الدخول إلى عالم اللوحة عند «فرزات»؟..

اللوحة لا تحيل إلى خارج ولا تملك مرجعية خارجية، وبالتالي.. فاللوحة تستبعد خزين شيفراتنا العاملة في تأويل التصوير التمثيلي وتضعنا مباشرة أمام العالم الذاتي المكتفي بذاته، أي أمام عري العالم «الاوتونومي» ـ وفق مصطلح بابا دوبولو ـ وهو العالم الأساسي والجذري في كل عمل فني، لكنه الأكثر وضوحاً وحضوراً في كل عمل فني حديث، بعد أن استبعد حجاب الصور المستعارة من الواقع التجريبي.

ولعل هذا الاستبعاد لأشكال العالم الخارجي وعلاماته ومؤشراته واستبطان النظام الداخلي للوحة هو الذي يجعل مفهوماً عاماً مثل مفهوم التكوين، قاصراً عن الإحاطة ببنائية كينونة اللوحة الحديثة وصيرورتها الحركية التحولية (وهذه مسألة من مسائل النقد التشكيلي كان قد تعرض لها كاندينسكي وبعض البحاثة الروس وتتلخص في إجراءات تحويل للقناة البصرية إلى قناة لغوية سمعية) لذا فإن اقتراح مفهوم «البنية» ومفهوم «العلائقية» بين أجزاء هذه البنية يبدوان وكأنهما أكثر استيعاباً لتوصيف لوحة «صخر فرزات»، مما يقودنا للبحث عن خليتها البنيوية أو وحدتها التركيبية الأولى التي هي اللمسة.

كان المصور السوري «نعيم إسماعيل» يقول: «اللمسة شرف الصورة» واللمسة عند «صخر» هي بهاء اللوحة ومجدها. لمسة تتناسل من موروث فني ربما نلتقي بأنسابها:

* نحات وأستاذ علم الجمال والنقد للدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.

S.Farzat

1 ـ لدى تنقيطية «سوراه» و«سينياك» أو بقعية «بونارد» و «فويلارد»، لكنها أغنى طبقياً بنفوذيتها وارتعاشاتها، حيث يتراكب نسيجها من الحار والبارد ومشتقاتهما كما تبدو أكثر حرية في انضباطها وأكثر نبضاً في تدفقها، وأكثر غنى في توشياتها، واكثر تنوعاً في محيطاتها.

2 ـ لدى «مانيه» و«مونيه» أو «سيزان» و«فان كوخ» من حيث طاقتها الحركية التوجيهية وان اختلفت في حرتقات الوظائف البنائية والتعبيرية.

3 ـ لدى الاتجاه الحركي (جيستييل) الحديث حيث تتميز اللمسة بمداها النبضي وبتسارعية أجزاء اللمسة المنجزة.

وربّما كانت الكتابة والتصوير الصينيان من منابع هذا الاتجاه.

وهذا يعني أن في لمسة «صخر» من الموروث الغربي، وربما الشرقي الصيني بقدر ما فيها من التجديد، بل يمكن القول أن هذه اللمسة هي جنس خاص مولد وبقدر ما يشير هذا الجنس إلى الاتصال والمشابهة مع الموروث فإنه يشير إلى الاختلاف والتمايز عنه، وربّما كانت هذه العلاقة أكثر العلاقات المعيارية التي تعطي للعمل الفني قيمته الجدية في البحث والتأسيس.

إن هذه الحركية البنيوية الكامنة في اللمسة تبدو وكأنها شرارة الإقلاع الحركي، الذي يتصاعد في بنائية اللوحة عبر آلية تعاقبية أو تتابعية تعمل على مستويين:

- الأول.. يتجلى في سعة مساحة اللمسة كبراً أو صغراً.
- الثاني.. يتجلى في درجة الضوء التي تشع من اللمسة.

ومع ذلك فإن البنيان اللوني والضوئي. الذي يرتكز على هذه اللمسة ليس بهذه الدرجة من البساطة، ذلك انه يصبح أكثر تعقيداً، فيزداد غنى وتنوعاً من خلال العديد من آليات علاقات التبادل والتضاد والطباق والجوار.

فإذا انتقلنا إلى لغة الخطوط ولغة الألوان عند «صخر» فإنهما تقدمان تنويعات غنية في تركيباتها سواء من حيث التوتر والاتجاه أو الطاقة والنبض والموقع، فالخطوط لا تهدف إلى بناء مساحات ملونة محصورة حين تلاقيها، وإنما تهدف إلى تحديد مجال مفتوح للطاقة اللونية يتحاور مع المجالات الأخرى.

وإذا استعدنا إلى الذاكرة دروس «بول كلي» البوهاوسية والمحاولات النحوية للغة التشكيلية عند «كاندينسكي»، فلاشك أننا سنلاحظ أن المنطق اللوني للحار والبارد وعلاقته بالسطح يتطابق مع منطق الخطوط على مستوى من المستويات، وأن هذه الخطوط تتسم بالإيجابية تارة من حيث فعاليتها في تنشيط تصاعد اللوحة وتوجيه حركتها، ولكنها تبدو سلبية تارة أخرى، من حيث وظيفتها في إغلاق المساحة وهي مساحة معدومة في لوحات صخر. وإن مقارنة بين النظام اللوني، وبين النظام الخطي، في لوحة «صخر» ستبدو مجزية، فالنظام اللوني الذي يؤسس على الأزرق والأصفر ومشتقاتهما وملاحظة المجال المبتدع من خلال التراجع العمقي للأزرق نسبة للسطح، والاندفاع الأمامي للأصفر نسبة إلى السطح أيضاً، يجعل من الأخضر مجال عبور بين هذين الاتجاهين، أو يجعل من لمسات الأحمر إيماءات إلى هذا الممر في الفضاء اللوني. ومثل هذه الآلية يمكن أن تتم وهي تتم فعلاً على مستوى الخطوط.

إن الخطوط الحرة المستقيمة توجه العاصفة اللونية، وتخلق مجالات طاقة متمايزة فيما يخص اللون، في حين أن الخطوط المستقيمة الشاقولية والأفقية تشير إلى سطح اللوحة من جهة أولى ولكنّها تملك طاقة تركيبية شديدة وغنية التعبير من جهة ثانية، وذلك من حيث موقعها في الأعلى أو الأسفل في اليمين أو اليسار ـ نسبة إلى مركزية شاقولية أفقية ـ وبذا.. فهي أداة فعالة في تحديد مجال الحركة في زيادة تسارعيتها أو تخفيفها في بيان قوة انطلاقها أو تلاشي هذه القوة.

وهناك في لوحة «فرزات» جملة علاقات أيضاً تتراكب وتتكامل مع العلاقات الأخرى في اللوحة، من أهمها أن اللوحة تخضع لتنوع في درجة كثافة اللمسة وانضغاطها أو امتدادها في مساحات ما نسبة إلى مساحات أخرى، مما يخلق حواراً أو جدلاً على هذا المستوى. الذي يتراكب مع علاقات أخرى، مثل أن درجة الكثافة العالية تترافق مع الألوان الحارة في حين أن درجة الكثافة المنخفضة تسيطر عليها الألوان الباردة وتزداد هذه العلاقات تعقيداً حين نلاحظ أن اللمسة التلقائية الحرة غير المنضبطة وفق نسق نظامي في حركتها واتجاهها تسود حيث يسود اللون البارد في حين أن اللمسة المنضبطة تسود حيث يسود اللون الحار.

إن خلاصة تحليل لوحات «صخر فرزات» تقود للملاحظة:

1 ـ جملة من العلاقات الثنائية التي يمكن أن تتداول على كل العناصر البانية للوحة، فتبدو وكأنها الآليات الفاعلة في أداء التجربة الحسية وهي:

نظام /تلقائية، خط/ لون، حار/ بارد، لمسة صغيرة/ لمسة واسعة، طويل/ قصير، عريض/ رفيع، شاقولي/ أفقي، أعلى/ أسفل، يسار/ يمين، مليء/ فارغ.

إن هذه الثنائيات تبدو أيضاً وكأنها شكل من أشكال الثنائية «التاوية» الصينية التي تقوم على الين ـ الينغ التي قام عليها التصوير الصيني التقليدي والتي يبدو وكأن صخراً يتقارب منها.

2 ـ أن اللوحات معدومة البؤرة أو المركز، فهي من خلال بنائيتها تنفتح على الخارج بل ربما الأحرى أن نقول أن اللوحة تقتنص لحظات من مسيرة هذا التيار الضوئي، وهي بهذه النقطة بالذات تبدو قريبة جداً من انفتاحية واستمرارية الشبكة الهندسية العربية في الزخرفة والتي يمكن أن تمضي إلى اللانهاية في تطورها.

بالطبع ومن حق المتلقي أن يتساءل عن المعنى، وسيكون تساؤله الأولي ما الذي تعنيه هذه الآليات المكتشفة أثناء التحليل؟..

هذه الآليات هي شيفرات اللغة التشكيلية عند «صخر فرزات»، ومفتاح للدخول إلى عالم لوحته الرحيب. ذلك أن كل عمل فني يبدع شيفراته ويبدع نظام دلالاته، التي تولد المعاني، ودون الوصول إلى الشيفرات وآليات إنتاج المعنى وهندسة هذا المعنى، فلاشكّ أن البحث عن المعنى، سيكون معرضاً لخطر الانزلاق في التأويلية الذاتية، إن لم نقل في فوضى التأويل.

فإذا كان المعنى وظيفة التجربة الإنسانية كما يقول «روبرت شولز» فإن المتلقي سوف يتساءل ومرة ثانية سيكون محقاً:

ما المعنى الذي تقود إليه هذه الآليات؟

قبل الإجابة لابد أن نشير إلى نقطتين واحدة تتعلق بالغموض، وأخرى تتعلق بالمجال التعبيري للفن الحديث.

إن غموض معنى اللوحة قد ينتج عن شيئين:

الأول.. قد يكون الغموض آلية من آليات اللوحة. لاستحثاث فاعلية المتلقي ولدفعه للبحث والمشاركة في بناء معنى العمل الفني. الثاني قد يكون الغموض ناتجاً عن كسل المتلقي في البحث عن الشيفرات، أو قد يكون ناتجاً عن الجهل بشيفرات العمل الفني، ولابدّ أن نشير أن موقف الحيرة أمام لوحة ما، ما هو بحد ذاته إلا نتاج افتراض المتلقي أن للوحة دلالة، وأنه يجهل هذه الدلالة، لذا فإن امتلاك الشيفرة يجعل الغامض جلياً، ويدفع المتلقي إلى دائرة الفهم والتذوق، حيث يفوز بالمتعتين متعة الاكتشاف ومتعة الفهم أو استيعاب مضمون الرسالة.

أما فيما يتعلق بالمجال التعبيري، فلابدّ أن نشير إلى أن «دافنتشي» فنان عصر النهضة الكبير، كان مشغولاً ـ إلى جانب مشاغله الكثيرة ـ بتوضيح حدود الفنون البصرية والأدبية، وتحديد الإمكانات المتاحة في مجال كل منها للتعبير. وربما كان علم جمال «هيغل» في توصيف الفنون، وبيان التطور الجدلي للتعبير قد قام على أساس مقارب إلا أن الفن الحديث. وصخر فنان حديث بكل معنى الكلمة. يحاول المغامرة في مجالات جديدة حيث كان من المتوقع أن يصمت التصوير وأن يصير أعمى.

«صخر» يطمح لتصوير ما لا يصور، إنه يدخل مقامات الحياة الجوانية لصور أشواقه، ورغباته، عشقه وجموحه، توتره، وحنينه، وهو يدخل ذاكرته ليصور المسموع والمشموم والمذاق إنه يصور العطر والدفء وتمتمات الألوان وهمهمات الخطوط ولكن ليس بلغة الصور، وإنما بطاقات عناصر وعمليات التصوير البحتة بأبجدية التصوير النقية والصافية. ومثل هذا التصوير يتطلب ليس عيناً حاذقة فقط، بل.. وعيناً داخلية مرتبطة بكل فاعليات الحياة الداخلية، فيزيولوجيا ونفسياً.

لقد طاف «صخر» طويلاً على محيط الدائرة على خطها المحيطي، وكان واجفاً متردداً. «صخر» يخترق المحيط الخطي للدائرة في لوحاته الأخيرة، وينتشي داخل الدائرة بمحيط الضوء. ترى هل يتابع سفراته «الجلقامشية» إلى بؤرة النور؟

* * *

الفنان صخر فرزات في محطاته الذاتية

حياته:

1943 ولد الفنان في بانياس – سورية.

1965 تخرج من كلية الفنون الجميلة بدمشق.

بعد هذا التاريخ عمل مدرساً للتربية الفنية في ثانويات دمشق.

1972-1973 محاضر في كلية العمارة في جامعة دمشق.

1974-1977 قائم بالأعمال في كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق.

1976-1977 أقام في ريو دو جانيرو في البرازيل.

1977 أقام في باريس – فرنسا، ومنحته بلدية باريس مرسماً خاصاً.

× عضو في عدة جمعيات ثقافية ومن بينها:

- بيت الفنانين – باريس

- LAA-AIAP اليونيسكو – باريس.

- جمعية حقوق المؤلفين في الفنون الغرافيكية والتشكيلية – باريس.

× توفي الفنان صخر فرزات في باريس 2007

مشاركاته:

اشترك في أغلب المعارض الرسمية في سورية منذ 1961.

1971 شارك في معرض الخريف بدمشق.

1971 شارك في معرض بينالي الاسكندرية.

1971 شارك في معرض البينالي الدولي في سان باولو – البرازيل.

1972 شارك في معرض الدول العربية بقبرص.

1975 شارك في معرض البينالي الدولي في سان باولو – البرازيل.

1978 شارك في معرض اللقاءات الدولية للفن المعاصر في القصر الكبير في باريس – فرنسا.

1978 شارك في معرض الخريف بباريس – فرنسا.

1984 شارك في معرض (الفن العربي) متحف الفن الحديث بتونس.

1986 شارك في معرض صالة موزانات – القصر الكبير – باريس.

1988-1998 شارك في معرض الواقعية الجديدة في القصر الكبير – باريس.

1991 شارك في معرض (من السريالية إلى التجديد) صالة southwest في دالاس.

1991-1995 شارك في معرض (FDAC) في فال دي مارن – فرنسا.

1994معرض (14 فنانا من باريس) المتحف الوطني للفنون الجميلة – عمان.

1998 معرض (الحرية 98) بمناسبة الذكرى الخمسينية لاعلان حقوق الانسان في جنيف ونيويورك.

2002 اللقاء الدولي للفن المعاصر – مكتبة الاسكندرية – مصر.

معارضه الشخصية:

1972 معرض في صالة اورنينا بدمشق – سورية.

1973 معرض في صالة اورنينا بدمشق – سورية

1974 معرض في صالة اورنينا بدمشق – سورية

1974 معرض في كارلتون بيروت – لبنان.

1978 معرض في حماة، وسلمية، ومصياف – سورية.

1978 معرض في ايسباس MJC في سو – فرنسا.

1979 معرض ايسباس ASFA – باريس – فرنسا.

1979 معرض في المانيا.

1980 معرض في صالة التصوير بتونس.

1982 معرض في المتحف الوطني في قطر – الدوحة.

1981-1982-1983-1987 معرض صالة (المدينة الدولية للفنون) باريس – فرنسا.

1990 معرض في صالة (southwest) دالاس – USA.

1990 معرض في صالة (فرانسيس فونتين) بباريس – فرنسا.

1992 معرض في ايسباس (أكون، وأعرف) لاروشيل – فرنسا.

1992 معرض في ايسباس (شابيل سانت - لويس) بواتييه – فرنسا.

1993 معرض في صالة (البلقاء) في عمان – الأردن.

1993 معرض في صالة أوتيل فيين – بواتييه – فرنسا.

1994 معرض في صالة (البلقاء) في عمان – الأردن.

1994 معرض في صالة (فرانسيس فونتين) بباريس – فرنسا.

1995 معرض في صالة (بلاد الشام) في عمان – الأردن.

1995 معرض في صالة (دمشق) بدمشق – سورية.

1996 معرض في صالة (L'UDAC) بباريس – فرنسا.

1998 معرض في متحف أورليان – فرنسا.

1999 معرض مركز (ديماس) فرنسا.

1999 معرض (INSAD) بفونتينبلو – فرنسا.

2001 معرض ايسباس، مركز الجزيرة – القاهرة – مصر.

2001 معرض في ورشة البرونز لهيروفيل – فرنسا.

2002 معرض في صالة (المنار) بكازبلانكا – المغرب.

أماكن أعماله المقتناة:

المتحف الوطني بدمشق – وزارة الثقافة بدمشق – متحف الفن الحديث بتونس – متحف الفن الحديث بالشارقة – جدارية في المطار الدولي بالرياض (السعودية) – جدارية في المتحف الوطني للفنون الجميلة بعمان (الأردن) – جدارية في المجموعة الخاصة للقصر الملكي بالأردن – في مجموعة (حرية 98) ONU – ساحة ولسون بجنيف – مكتبة des Bouches للرون، مرسيليا، فرنسا – مجموعة مؤسسة الفن المعاصر (FNAC) بفرنسا – مجموعة مؤسسة الفن المعاصر القاطعية (FDAC) لفال دي مارن بفرنسا.

- عن كتالوك معرض الفنان في نيسان 2004 بدمشق – صالة عشتار للفن المعاصر.
- عن كتاب د. عبد العزيز علون (منتصف الستينات في تاريخ الفنون المعاصرة في سورية).

سامي محمد

الفنان الذي حرك الطين طفولته !!

د. محمود شاهين*

يعد الفنان التشكيلي الكويتي (سامي محمد) بجدارة من بين أهم النحاتين التشكيليين العرب، ليس في تنوع أعماله وتشعب اهتماماته الفنية التشكيلية وحساسية وأهمية الموضوعات التي يعالجها، وارتباطها بالواقع الإنساني المعاش، والتجديد الدائم في سوية متحركة الإبداعي، ونضجه الفني والتقني والمضموني. وهذه الخصائص والمقومات، تجعل من تجربته الفنية الطويلة رائدة على الصعيدين الخليجي والعربي، بل وتتماهى مع تجارب عالمية رفيعة.

ولد الفنان سامي محمد في منطقة (الشرق) بمدينة الكويت عام 1943 درس النحت في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ما بين عامي 1966 - 1970. انكب بعدها على إنتاج الفن التشكيلي بضروبه المختلفة، فقد جمع بين النحت

الفنان سامي محمد في مشغله 1977

*نحات والوكيل العلمي في كلية الفنون الجميلة بدمشق

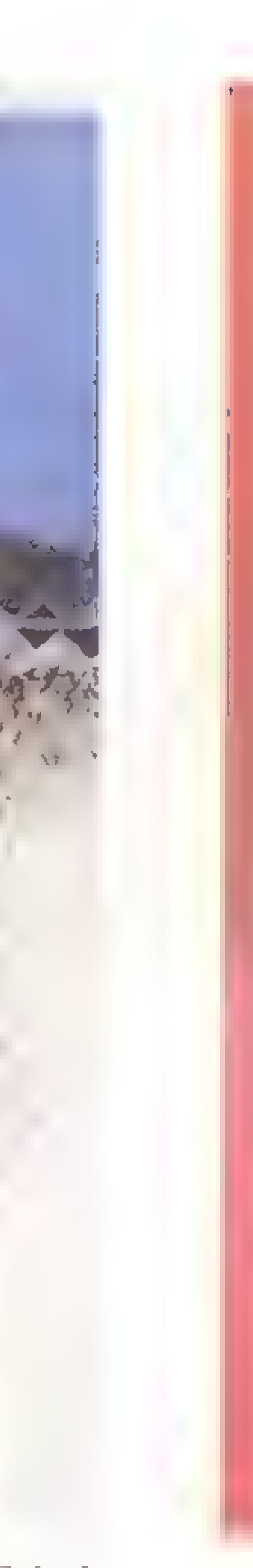
مجموعة صناديق السدو - 1982

والرسم والتصوير المتعدد التقانات، وأعطى في كل مجال، منجزات لافتة وهامة. حصلت أعمالـه الفنية على العديد من الجوائز، ونفذ عدداً متميزاً وهاماً من النصب التذكاريّة، والتماثيل الفراغية الميدانية الكبيرة في الكويت.

عقب مضي ثلاثة أعوام على انتهاء تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، أوفد سامي محمد في بعثة دراسيّة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك كلفته هيئة الكلية التي كان يدرس فيها، القيام بتدريس طلاب الكلية الجدد كيفيّة إشادة التمثال، وبناء جسم الإنسان بالشكل الصحيح والسليم، وقد شكلت هذه المرحلة انعطافة هامة وفاصلة، في تجربته، لناحية ما تقدم منها، وما جاء بعدها، من مراحل فنيّة تنوعت موضوعاً وشكلاً وتقنية. فبعد عودته من الولايات المتحدة الأمريكية إلى الكويت، جابهته سلسلة من الهواجس والأفكار، كانت شديدة الإلحاح على ذهنه وذاكرته البصريّة، ما أثار في نفسه، جملة من التساؤلات، عما يريد من فنه، وكيف يريد أن يكون هذا الفن !!.

هذه الإرهاصات اللجوجة، والحيرة والتوتر، وإثارة التساؤلات، وتحريك القلق المبدع، ونشر قلوع الخيال، باتجاه آفاق جديدة: حالة صحيحة وصحية، تتلبس المبدع، كلما أراد مغادرة مرحلة فنيّة أطال فيها الوقوف، إلى مرحلة جديدة،

فن شعبي – 1984



نقشة من السجاد البدوي – 1981

تنتظره فيها حرائق الخلق والابتكار والتمايز الذي يبقى الهاجس الأساس، لكل فنان حقيقي، امتلك الموهبة الأصيلة، ووسيلة التعبير السليمة والقادرة، على ترجمة هذه الموهبة، إلى منجز جديد ومبتكر وأصيل.

استمرت حالة القلق المبدع التي اجتاحت كيان الفنان سامي محمد مدة سنة كاملة، أنجز خلالها أعمالاً كثيرة ومتنوعة، في مجال الرسمة واللوحة والدراسة السريعة (الاسكتش)، وكانت هذه الأعمال كافة، تدور حول الخط واللون، وقد أطلق عليها عنوان (المنحنيات) ثم عرّج إلى النحت في الخشب الساج بأحجام كبيرة. مع كل هذه الإنجازات والأعمال المتنوعة المواضيع والتقانات والحجوم والمحمولات البصريّة المباشرة والمرمزة، ظل التساؤل المقلق يسكن كيانه: ماذا تريد ؟.

اتجه الفنان سامي محمد إلى التراث المحلي، فاستوقفته الخيمة والبساط، ومنهما ولج إلى عالم فن (السدو) حيث تراءى له فيه الإبداع العفوي المتوارث جيل بعد جيل، وهو يرقص بين أصابع الناسجات البدويات.

أمضى ردحاً من الزمن، في دراسة هذا الفن وملاحظته بعمق وسعادة وإعجاب، بهدف الوصول إلى تلك العلاقة التي تجمع بين خيط الصوف، وبين اللون وأصابع البدوية، والخيمة، والمسند، والبساط وغير ذلك من موجودات هذا العالم البسيط، الساحر، والعميق في بعديه الدلالي والفني.

كانت وقفة الفنان سامي محمد مع (بيت السدو) طويلة ومتشعبة، خرج منها بعشرات اللوحات والدراسات التي امتزج فيها التصوير بالرسم، وفن الملصق بفن الحفر المطبوع، وبموازاة ذلك، ظل مواظباً على إنتاج النحت، والبحث والتجريب في تقاناته وأشكاله الفراغيّة، وحتى هذا التعبير المجسم، أخذ طريقه إلى أعماله المسطحة، بهذه الصبغة أو تلك، خاصة لناحية توزيع العناصر في تكوين اللوحة، والهيئات الإنسانيّة، وتركيزه على خلق حالة من التوازن والانسجام، بين كتلة التكوين والفراغ في الخلفية الذي يوليه اهتماماً كبيراً في أعماله كافة.

في بداية تجاربه مع (بيت السدو) جمع الفنان سامي محمد في لوحته بين الإنسان وعناصر هذا البيت من بسط وسجاد ومساند وغيرها، حيث قدم الإنسان مرسوماً بخطوط ناعمة، وصيغة أسلوبيّة واقعيّة، تماهت بالصورة الضوئيّة، دقةً وتفاصيلاً وإتقاناً. وبالتدريج، أخذ الإنسان ينسحب من هذه اللوحة لتحل محله عناصر أخرى، نفذها بصيغة واقعية

الشلل والمقاومة - 1980

المربع الازرق – 1984

تسجيلية حرفيّة في البداية، ثم قام بتبسيطها واختزالها، لتتحول إلى لوحة إعلانيّة زخرفيّة مجردة، ترفل بألوان قوية وساحرة، وتتسم ببنية تشكيليّة مترابطة ومتينة، رغم السمة التلقائية والعفوية المطلة من عناصرها، وطريقة معالجتها. هذه المقومات والخصائص مجتمعة، خلقت لوحة زاخرة بالإيحاءات الغرائبيّة، والرؤى الشرقيّة، المفعمة بالخيال والسحر المطهم بالغموض، والحاضنة في الوقت نفسه، لتأثيرات قادمة من حقول الدادائيّة، وأساليب أبرز أعلامها: بول كلي، كاندينسكي، وخوان ميرو.

رغم هذه الإنجازات والإضافات الهامة والمتميزة، ظل التساؤل. الهاجس يلح عليه ويطارده: ماذا تريد ؟

على عكس المرات السابقة التي أربكه فيها الجواب، فلاذ بالصمت حياله تارة، وبالانكباب على مواصلة البحث والتجريب والإنتاج، تارة أخرى... سرعان ما جاءه الجواب، معلناً بالفم الملآن: الإنسان !!. يقول الفنان سامي محمد بأنه انفجر بهذه الإجابة، وهي بدورها انفجرت به، وكان الناتج ولادة مرحلة (الصناديق) التي جاءت معظم أعمالها، وهي تروي قصة إنسان يتحرك بكل قوة. يحطم عنه قيوده وأغلاله. يأمل في الخلاص والاستحمام بنور الحياة. وابتداءً من هذه المرحلة، وفي كل ما تبعها وانداح عنها، أصبح الإنسان المقهور، المسحوق، المعذب، الباحث الدائم والدائب عن الحرية والحب والسلام: هاجس الفنان سامي محمد وقضيته.

أخذت البدايات الأولى لهذه الانعطافة، شكل دراسات خطيّة سريعة تحضيراً لتحويلها إلى مجسمات وكتل نحتيّة فراغيّة، وهذا ما تحقق فعلاً، إنما بسويات مختلفة، واهتمام متفاوت، من عمل إلى آخر، وفقاً للحالة الانفعاليّة التي تتلبس الفنان أثناء الإنجاز، والصيغة النحتيّة التي اختارها للتعبير عن هذه الحالة. فقد أسهب الفنان سامي محمد، في دراسته ومعالجته لبعض أعماله، ونوّع في ملامسها وتقاناتها، جامعاً ببراعة بين السطوح المكوّرة، الانسيابيّة، الناعمة، التي عالج بها الهيئة الإنسانيّة، وبين السطوح الهندسيّة، المستقيمة، الصلبة، التي عالج بها بقية عناصر العمل الفني، والمتمحورة حول الأشكال الهندسية (جدار، متوازي مستطيلات، مكعبات)، ورموز ووسائل القهر والتعذيب (حبال، عصي، مواسير)، ثم قام بإدخال اللون على هذه الهيئات والعناصر، محولاً عمله إلى ما يمكن تسميته بـ (المحفورة الملوّنة) الحاضنة لتأثيرات فن الملصق المعاصر.

بعد هذه الدراسات والأعمال الفنية المسطحة المتمحورة حول قضية الإنسان الذي يُمارس عليه أعتى وأبشع أشكال وألوان وطرز التعذيب، والقهر، والحصار، ومع ذلك يُصر على المقاومة، والصمود، وتعلقه بالنضال والحياة، انتقل الفنان، إلى التعبير عن نفس الموضوع، بالكتلة الفراغيّة المدروسة شكلاً ومضموناً. في هذه المرحلة، قدم سامي محمد أبرز وأهم أعماله النحتيّة، سواء لناحية الموضوع الإنساني الرفيع الملازم للكائن البشري منذ صيرورته الاولى وحتى اليوم، أو لناحية طريقة التعبير عنها نحتياً، ولجدة وابتكار صيغة التعبير وبلاغتها ونضجها المضموني والشكلي.

لقد تلونت تجربة الفنان محمد في شقيها المسطح والمجسم، وانعطفت إلى اتجاهات ومدارس فنية مختلفة، وتعاطت مع أكثر من تقنية ومادة وخامة وموضوع، لكنها لم تصل إلى الخصوصية، والنضج، والإدهاش، والتفرد، التي وصلت إليها مرحلة (الصناديق).

الجوع - 1970

صبرا وشاتيلا - 1983

يقول الفنان سامي محمد أن علاقته بالطين، بدأت منذ كان طفلاً يراقب حوائط بيته المبني من صخر البحر واللبن. شيء ما حركه، فامتدت يده إلى الطين، وبهذه الحركة العفوية الصادقة، خط بداية مستقبله كفنان.

في المرسم الحر بالكويت،أنتج سامي مطلع ستينيات القرن الماضي أعمالاً خزفيّة متنوعة. منتصف الستينيات، تعامل مع مادة الجبس، والجبس المطلي، واللوحات الزيتية وموضوعاتها التقليديّة كالوجوه، والطبيعة الصامتة. أواخر الستينيات، انتقل إلى تنفيذ منحوتاته بمادة البرونز، وخامة الحجر البازلتي الأسود، والحجر الأبيض، والجبس. مطلع السبعينيات اتجه إلى الموضوعات الإنسانيّة كالعبوديّة والجوع والمرأة ومشاهد البيئة حوله، والتكوينات المجردة المنفذة من خامات مختلفة. منتصف السبعينيات، أثارته خامة الخشب وجذوع الشجر، فنفذ سلسلة من الأعمال الضائعة بين التشخيص والتجريد. عكف بعدها على استلهام (بيت السدو) فأنجز مجموعة من المنحوتات المجسمة والنافرة، بعضها من الجبس، وبعضها الآخر من الخشب المطلي.

اتسمت أعمال هذه المرحلة بتأرجحها بين عدة أساليب معروفة في التشكيل العربي والعالمي، ابتداءً من قيم النحت المصري القديم والمعاصر، كما في أعماله (حاملة الماء) و(ضاربة الطبل)، مروراً بالنحت الصيني (العبوديّة) و(الجوع) و(النجار) وبين تجربة النحات الإنكليزي هنري مور (إمرأة جالسة) و(الأمومة).

في مرحلة (الصناديق) اهتدى الفنان سامي محمد إلى شخصيته الفنيّة المتفردة، فقدم سلسلة من الأعمال النحتيّة الهامة والمتميزة موضوعاً ومعالجة. فقد استخدم في هذه المنحوتات وبإتقان وفرادة، العناصر الهندسية (مكعب، متوازي مستطيلات، جدار) والهيئة الإنسانيّة، أو جزءاً منها، في إنجاز حالة تعبيريّة بليغة الدلالة، عميقة الإيحاء، جديدة الفكرة، قوية التأثير في المتلقي، وهي بشكل عام، تطرح قضية إنسانيّة قديمة ـ جديدة، تلونت وتعددت أشكالها ووسائلها، لكنها في الجوهر هي هي: قهر الإنسان لأخيه الإنسان، واضطهاده، ومصادرة حريته، والإساءة لكرامته وحقه في الحياة وممارستها بعيداً عن الذل والخنوع، والخوف، والقهر.

يقول الفنان سامي محمد بأنه كان طفلاً عندما حركه الطين، وعندما أصبح شاباً، اندفع يجرب.. ويجرب. وها هو اليوم يهب نفسه لقضية الإنسان الصغير بحجمه حد الروعة، والكبير في احتماله حد الأمل، والعظيم في إبداعه حد الدهشة!!.

والحقيقة فإن إبداع الفنان سامي محمد في مرحلة (الصناديق) يصل هو الآخر إلى حد الدهشة، خاصة إذا علمنا أن فن النحت قليل الحضور، مقارنة مع فن الرسم والتصوير في الحيوات التشكيليّة العربية المعاصرة، ونادر هذا الحضور في التشكيل الخليجي بوجه خاص، لأسباب كثيرة، ذاتية تتعلق بالفنان المنتج، وموضوعيّة تتعلق بمتطلبات هذا الفن الكثيرة، وصعوبة التعاطي معه، ووعورة تقاناته، والنظرة القاصرة إليه، من قبل شريحة كبيرة من جمهورنا العربي، لاقتصاره على لون واحد (كامد في الغالب) ولارتباطه بمفهوم (الصنم) الذي حُرم في صدر الإسلام لأسباب كانت موجبة يومها، وانتفت بعد مرحلة الوعي والتطور الكبيرة التي طاولت إنساننا العربي المسلم

التحدي - 1983

اليوم.

على هذا الأساس، تُشكّل التجربة النحتيّة المدهشة للفنان سامي محمد امتيازاً حقيقياً للفن الخليجي خصوصاً، والعربي عموماً، إن كان على صعيد مضمونها الإنساني الرفيع، أم على صعيد أدوات تعبيرها المواكبة والمبتكرة.

يرى (حميد خزعل)[1]: أن أهم العوامل التي أعطت أعمال سامي محمد التشكيليّة قوة الثبات على أرضيّة صلبة، هو تأكيده التام على إيجاد صلة بصريّة وفكريّة بين كل خطوة وأخرى يخطوها، مما جعل لأعماله إطاراً واحداً، وإن اختلفت طرق التشكيل والأداء حسب ما تقتضيه حاجة الفكرة التي تولد في ذهنه. ويرى أن أهم ما يميز سامي معرفته الدقيقة لإمكاناته الفكريّة والتشكيليّة، فهو يحسب هذه الإمكانات بدقة رياضية، ويعلم تماماً متى يبدأ، ومتى ينتهي).

ويرى البعض[2] أن سامي محمد ظل يُعبر عن الحياة الاجتماعية والإنسانية تعبيراً عاماً، يشترك مع الآخرين في ذلك، ويتقارب منهم حيناً، ويبتعد حيناً آخر، لكن ضميره لم يستقر عن ذلك الإنتاج العام، ولم يتكئ على نغمته، ولم يركن للموضوع الذي يجامل الواقع، ويقف إزاءه موقفاً جزئياً، بل إنه فجّر ذلك الصراع الذي اعتمل في داخله سنوات عديدة، فجّر الصراع مع نفسه، ومع القيود التي تمزق أشلاءه، وتقيد انطلاقته، برغم ذلك، فهو مُصر على الانطلاق، ومُصر على الخلاص، ومُصر على الصراخ، في عالم القيود.

(أحمد غانم)[3] يرى أن سامي محمد كان ولا يزال، أميناً في انكبابه على النحت في دائرة الموضوع الإنساني، الثوري، العربي، وهو يشكلّ رافداً للتيار النحتي الملتاع والمأزوم للنحت العراقي الحديث وتماديه بالموضوع الثوري الاستصراخي. فهو أسلوبياً ينتمي إلى مدرسة الخليج تلك، لكنه صاحب رافد أسلوبي واثق ومسيطر، وفي تمثاله الواحد قوة حضور تتحدى ألف خطبة، وألف بيان افتتاحي واختتامي، نضالي وتحضيري. فأعماله إسقاط تشكيلي إلى الداخل، وإلى الخارج معاً، وهي تجمع بين التكشيرة والصوت المكتوم، وبين الزئير والمجاهرة، وصوت حشرجة مكتومة، أو بتعبير آخر[4] : تعتمل منحوتاته بحركة ضاجة، تبعث في المشاهد متعة يعتريها الرعب، ذلك لأن جرح سامي محمد هو جرح الآخر أيضاً، ومنحوتته هي فعل تضامن خالص مع الآخر.

* * *

مصادر:

1 ـ حميد خزعل ـ مجلة (العربي) الكويتية ـ العدد 346 ـ أيلول 1987

2 ـ ملحق جريدة (الوطن) الكويتية 1981/9/8

3 ـ أحمد غانم ـ جريدة (الوطن) الكويتية 1985/8/29

4 ـ مجلة (كل العرب) العدد 159 تاريخ 1987/8/13

ـ (المصادر من كتاب (أعمال الفنان سامي محمد) الصادر عام 1994)

نقشة من السدو – 1978

جيمس مكنيل ويستلر . .

الواقعية العميقة في الرسوم المطبوعة . .

د. عبد الكريم الفرج*

ويستلر . صورة شخصية . حفر على المعدن

ولد في 14 تموز 1834 في Mass – Lowell في الولايات المتحدة وتوفي في 17 تموز 1903 في لندن – انكلترا.

فنان أمريكي المولد ينحدر من سلف ايرلندي – سكوتلندي (Scottish – Irish).

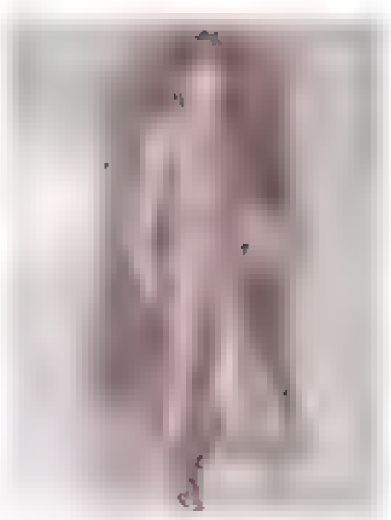
أمضى فترة من طفولته في مدينة (سان بطرسبورغ) في روسيا صحبة والده الذي كان يعمل هناك مهندساً مدنيّاً، انتقل إلى انكلترا، وبعد إقامة قصيرة فيها عاد إلى الولايات المتحدة عام 1848 وبعدها انتسب إلى الأكاديمية العسكرية، ولكنه سرعان ماتخلى عن الخدمة في الجيش وتفرّغ للفن.

كان مثل العديد من أبناء بلده مفتوناً بباريس التي وصل إليها عام 1855 بهدف دراسة التصوير Painting، وأخذ يتمثّل أسلوب الحياة البوهيمية والغجرية وتعلّق بحركة الحداثة في الرسم الفرنسي ضمن رؤيتة الواقعية وتزامل في باريس مع عدد من الفنانين وهم:

- غوستاف كوربيه Gustave Courbet
- هنري فانتين لاتور Henri Fantin Latour
- فرانسوا بونفين Francuois Bonvin

ظهرت المسحة الواقعية في أعماله المبكرة بشكل واضح في التصوير (صورته الشخصيّة Self Portrait) عام 1858-1857 وكذلك في اثنى عشر عملاً غرافيكيّاً مطبوعاً بعنوان (طبيعة Nature) عام 1858.

* حفار وعميد كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.



[illegible] 1885

[illegible] 1879–80

في [illegible] من القرن [illegible] باريس وكذلك زار Brittani عام 186[illegible] و Biarritz عام 1862 [illegible] كوربيه [illegible] بالتصوير [illegible] وكذلك [illegible] عام 1863 [illegible] بمناظر [illegible] التايمز Thames وكانت [illegible] Etching [illegible] شارل بودلير Charles Baudelaire الذي [illegible] في باريس.

[illegible] Nocturn وكذلك [illegible] صوره الشخصية Portraits اضافة الى رسومه [illegible] بطريقة الحفر [illegible] Etching [illegible] Lithograph [illegible] 872[illegible] 87[illegible] [illegible]

[illegible] لابداعاته [illegible] كبيرة في [illegible] الفرنسي [illegible] ويسلر [illegible] في [illegible] عام 1883 وقد [illegible] للواقعية [illegible] والتي [illegible] عام 1848 [illegible] 1860–1870 [illegible] موسيقية [illegible] Symphony [illegible] وكان [illegible] في [illegible] التي [illegible] [illegible] الشعرية [illegible] وكان [illegible] الرسوم [illegible] اللوني [illegible]

جيوفاني بولديني. صورة (ويستلر في رقدة) حفر بالابرة لحافة 1897

و المدد ويمرشه على سطح القماش و الورق بضربات فرشاته السريعة كالتي يقوم بها فنانو الخط في بلاد الشرق منبها الى لمسات تصييني

تشغل في أعوام السبعينيات من القرن التاسع عشر صار معروفها باهتمام في تصوير الوجوه (الصور الشخصية) وقد أنجز عدداً من الصور الرائعة في مجموعة (تنظيم الاسود والرمادي) رقم 1 كانت صورة والدته وصورة الآنسة سيسيلي الكسندر Miss Cicely Alexender في مجموعة (انسجام الرمادي مع الاخضر) عام 1873 وصورة (توماس كارليل 1873 (Thomas Carlyle في مجموعة (ترتيب الرمادي مع الاسود) رقم 2 وصورة السيدة فردريك ليلاند Mrs Frederick R Leyland في مجموعة تناغمات لون البشرة مع الاحمر القرمزي الوردي اللابق وقد كانت هذه الصورة

ملفتة جداً بروعتها بحجمها ... والالوان المنعمة بذلك ... السابع عشر وبانموذجه الكبير الفنان دييغو فلاسكز Diego Velazquez صور (ويستلر) غرفة الطاووس للامير في لندن ونجح في مسابقة تزيين غرفة في احدى القصور في لندن وخصوصا في تزيين الأثاث المصنوع من الخشب اصبحت هذه الغرفة عام 1919 صالة عرض حرة للفن ونجح عند 1878 الهيكلية لقاعة معرض باريس وكان مصمماً فنياً ناجحاً في اخراج الكتب

تعرّف ويستلر أثناء اقامته في لندن على عدد من الفنانين المعروفين مثل دانتي غبرييل روسيتي Dante Gabriel Rossetti وكذلك البرت مور Albert Moor وفي سنوات حياته البوهيمية الحرة عاش مع السيدة Hiffernan التي كانت ...

موديلا عندي واتصل في ستائيب التهريج والصلبة واصبح خطيبا معروفا في لندن

حصلت تغييرات في حياة ويسلر عام 1877 عندما تقدم بدعوى ضد جون رسكين John Ruskin كان عم الجمال المعروف الذي وجه انتقادات لاذعة الى حد التشهير عندما كتب عن لوحة ليليه للفنان ويسلر بعنوان [illegible] في الاسود والذهبي ومن لوحة ليليه [illegible] سقوط السهم الناري 1874 وربح ويسلر الدعوى ولكن تعويضه عن ذلك كان عدة بنسات، ثم يضطر عام 1878 لاعلان افلاسه عن تسديد ديون لاحد البنوك وعلى اثر ذلك عن الرحيل [illegible] مرسمه الجميل في Chelsea سافر الى فينيسيا Venice مع خليلته [illegible] Maud Franklin ومكث فيها [illegible] شهر [illegible] خلالها القبس اللامع الوحيد بين جمهوره من الفنانين المغربين المقيمين في تلك المدينة وكانت رسومه في تلك الفترة بالوان الباستيل Pastels والالوان المائية Water Colour ونادرا ما رسم بالزيتي في تلك الفترة وقد كان مصورا على الدوام [illegible] عنه تقديم صوره بالالوان المائية [illegible] من اناقة وشفافية كما شارك في مسابقات لانجاز اعمال محفورة Etching لصالح جمعية الفنون الجميلة هناك ومن بين اعماله التي نالت شهرة [illegible] اكثر من خمسين لوحة مطبوعة تصور مناظر من البندقية Venice وكانت سببا في نجاحه في [illegible] عندما عرض فيها بعد عودته اليها عام 1880 و1883 [illegible] بعد ذلك عمله في تصوير الشخصيات وكان اهمها Theodora Duret Robert Count de Monles Quiou Fezensac

وقد عانى كثيرا في جهده بالطبع حتى وصل الى درجة اكتماله [illegible] النوبة

[illegible] ويسلر عندما [illegible] في [illegible] وعندما [illegible] الانطباعية في [illegible] من [illegible] يجد الفنان [illegible] التحديثية لا [illegible] يستخدم [illegible] ولا [illegible] الذي [illegible] [illegible] من جديد على [illegible] والبحر التي [illegible] الفنان [illegible] وعنده [illegible] شاقة [illegible] الصورة كانت اعمال ويسلر المطبوعة Etching [illegible] الاسود والابيض ولم يحضر الا ثلاثة [illegible] ولكنه كان واثقا من انه يعمل باعمال فنية هامة في مجال الاسود والابيض

عارض ويسلر [illegible] عام 1888 [illegible] واضيف [illegible] كبيرة [illegible] من [illegible] Beatrix Godwin [illegible] في [illegible] الى حركة [illegible] عام 1898 [illegible] في سنواته الاخيرة

عاد الاهتمام بفن ويسلر من خلال [illegible] في بداية القرن العشرين [illegible] ولكن ذلك التقدير لم يدم طويلا [illegible] الامر الذي [illegible] في الاوساط [illegible] حتى [illegible] عندما [illegible] على [illegible] الفنية [illegible] مجموعة من الاسواد والتي [illegible] الى موقع الاهتمام مرة ثانية [illegible] ذلك طويلا [illegible] ميته

* * *

المراجع

ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، بيروت عام 1967، ترجمة فؤاد زكريا
ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، بيروت 2002، ترجمة فريد الزاهي
جياني فاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، [illegible] 1998
آلان باونس، الفن الاوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، بيروت 1994
شاكر آل سعيد، العربية في الفن، بيروت 1994

سيكولوجيا اللون..

ومالم نعرفه حقاً!..

■ نزار طه شاهين*

للوحته ألوانها (Color Scheme) المرتبطة سيكولوجيا بموضوعها ليكون تأثير اللون فيها انعكاساً يحمل قيماً تشكيلية وجمالية إذ أنه بدون الألوان لا يوجد تصوير لوني..

إذا أردنا أن نسلم بمدلولات الألوان وتحميل الإنسان هذه المدالولات من خلال الدراسات النفسية التي أجريت بشكل استبياني على مجموعات من الناس لدراسة تأثير الألوان عليها، وإطلاق تعميم شبه شامل على تعاريف ترتبط بمدلولات هذه الألوان. فاللون الأسود للحزن والخوف والأبيض للنقاء والسلام... الخ.. وحددت ألوان بعينها لفصول السنة والغروب والشروق، إلا أننا لا نستطيع تحميل العمل الفني هذه المدلولات لأنه غير خاضع للاستبيان.

ومن هنا نرى أن مواصفات الألوان تعتمد على خصائص تميزها وهي :

1 - كنه اللون (Hue):

يتحدد كنه اللون من خلال الموجات الضوئية وطولها للتمييز بين لون وآخر وهذا ما يستدعي أن نقول هذا لون أحمر وذاك أصفر تبعاً لطول موجاته وهي التي تحدد تسميتنا له.

2- نصوع اللون (Brightness):

تتباين شدة نصوع اللون من خلال الطاقة الضوئية الساقطة عليه وبعدها أو قربها منه وإحساسنا باللون يكون من خلال الأشعة المنعكسة عنه، وبعد هذه الطاقة أو قربها، ومن هنا نلحظ أن النصوع يكون حقيقياً عندما لا يكون هناك أي تأويل في تسمية اللون حتى من مجموعة أشخاص يتفاوتون في قوة إبصارهم أما النصوع الظاهري فيخضع لعوامل فيزيولوجية تتعلق بالرؤية عند كل شخص وهذا النوع من النصوع لايمكن الإعتماد عليه في الحكم على تسمية الألوان لأنه يختلف من شخص لآخر.

3- تشبع اللون (Saturation):

يخضع نقاء اللون إلى مدى اختلاطه بأحد الألوان المحايدة وهي : (الأبيض

العمل رقم (1) كاندينسكي

العمل رقم (3) جوجان

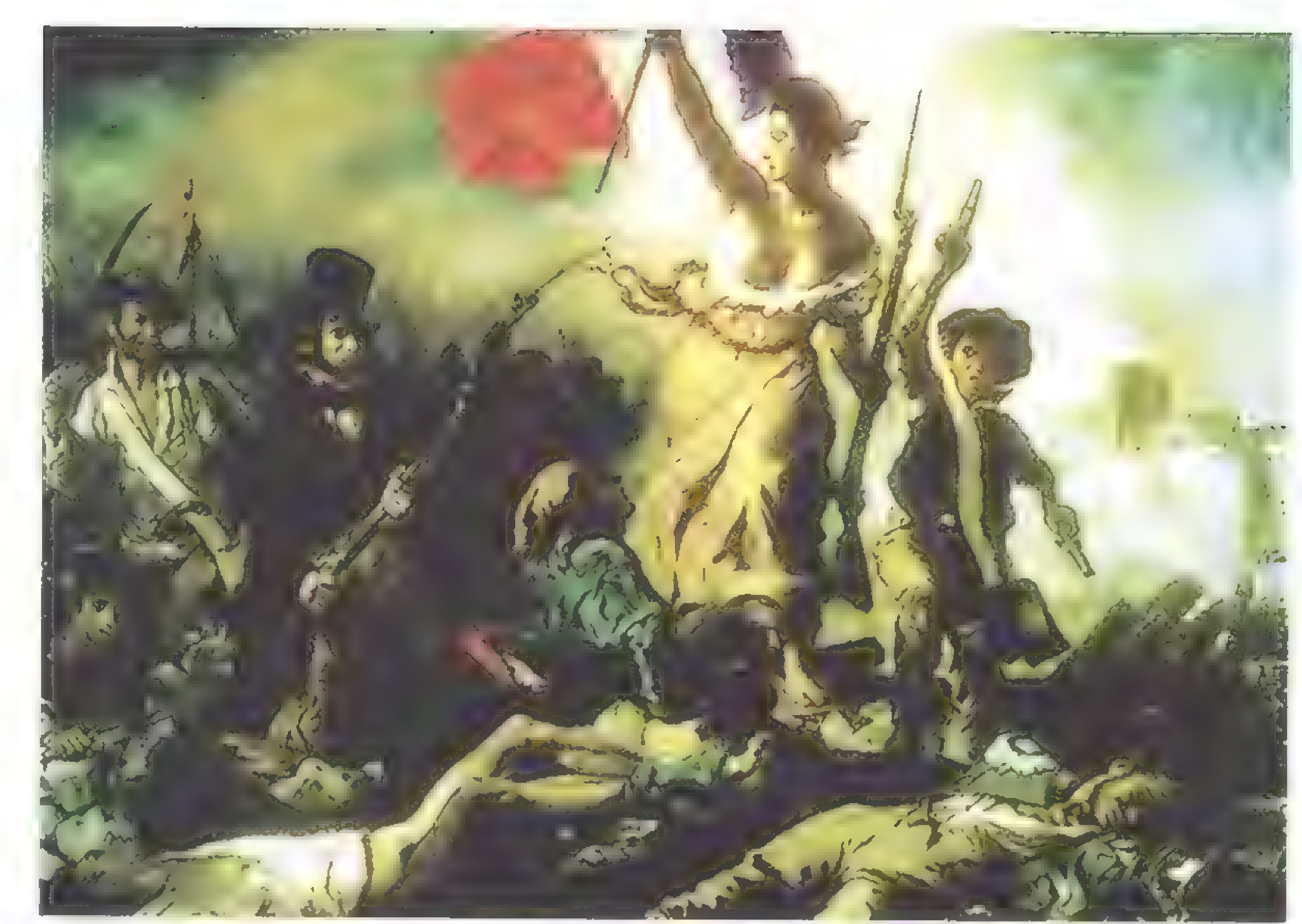
والأسود والرمادي) وعندما يتم إضافة أحد هذه الألوان إلى لون آخر فإن درجة تشبعه ستخف نتيجة اختلاط اللونين ويتحدد نقص التشبع من كمية اللون المضافة.

إذا ما تحرينا الألوان في أعمال الفنانين فإننا سنجد أن هذه المعايير غير ملزمة للفنان وهي لا تؤطره ضمن أكاديمية صارمة وإنما هو يغرف منها حسبما يراه وبعد ذلك يمكن المقارنة بين الدراسات الموضوعة والنظريات التي قد تنطبق على التطبيقات الحرة للفنان في اختيار ألوانه أم لا. كما في العمل رقم (1) لكاندينسكي، إذ اغترف الفنان من كامل الألوان تقريباً مقدماً موسيقا لونية ركز فيها على بؤرة تناوبت فيها الألوان المتأخرة وبدت مستقطبة لكل التشكيلات اللونية التي ساهمت في الإيحاء بالفراغ والعمق. تجاوز الفنان في عمله المدرسية وترتيب الألوان حسب الدراسات المنهجية وتعميماتها.

هارمونية الألوان (Analogous Harmony)

إذا رأينا أن ألوان الطيف المشكلة في الطبيعة هي معيار للألوان المنسجمة والمترابطة كونه لاسيادة للون على الآخر فإن هذه الخبرة الجمالية كونتها ذاكرة الإنسان منذ آماد طويلة وظلت ملتصقة بها إلا أن الفنان خلخل هذه التراتبية وكون معاييره الخاصة ليخدم تشكيله حسب دربته ورؤيته ومساحاته التي ستشغلها ألوانه لحفظ التوازن في عمله حسبما يراه ورغم الاختلاف في مدلول الألوان المتممة (Complementrary Colours) إلا أن الفنان يعتمد تقديراته لاستيلاد ألوان جديدة تخدمه في عمله كما يرى في مدلول الألوان الحارة (Hot and Warm Colours) أو الألوان الباردة (Cold Colours) مغايرة للغة مستخدمي الألوان في مجالات أخرى فما يراه مصمم الأزياء في

العمل رقم (2) ماتيس



العمل رقم (4) دي لا كروا

ألوانه قد لايراه الفنان التشكيلي. ولو اعتبرنا لون ضربة الفرشاة هي من نفس لون قطعة القماش إلا أن لونهما قد يختلف في التوزيع النسبي للطاقة الطيفية، وذلك تبعاً لما يمكن أن يبعثه مصدر ضوئي على كل منهما وهذا ما يؤكد اختلاف وجهات النظر في تقدير اللون والانحراف في تسميته ولو قليلاً، كما في العمل رقم (2) للفنان ماتيس. تقاسم أرضية اللوحة لونان ذوي موجات قصيرة الأزرق والأخضر وتكيف العين حين تنظر إلى اللونين كما تنظر إلى أشياء بعيدة بينما بدت ألوان الراقصات القريبة من البرتقالي بالحركة الدائرية، وهي ألوان ذات موجات طويلة وتكيف العين حين ترى البرتقالي كما أنه الأقرب إلى الرؤية. وقد أعطتنا الحلقة الدائرية لألوان أجساد الراقصات استثاراً بصريا دعمته الخطوط التي أطرت أجسادهن.

العمق الفراغي في اللوحة (Spatial Depth) ودور اللون فيه:

عندما يود الفنان أن يرينا أشكاله التي يودها في مقدمة اللوحة فإنه سيعطينا إحساسا بالعمق الفراغي من خلال وضع أشكال أكثر بعداً في مؤخرة اللوحة وسيلجأ إلى الألوان المتقدمة والمتأخرة للتدليل على ذلك، والمستنبط من التجارب السيكولوجية في دراسة الألوان أنها تلعب دوراً في إحساسنا بالعمق الفراغي أو البعد الثالث. ولو أخذنا بالمبدأ التفصيلي لحصر كل مجموعة منها ضمن متوالية لونية فالألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية في خانة الألوان المتقدمة (Advancing Colours) بينما كل من الألوان الزرقاء والخضراء في خانة الألوان المتأخرة (Recedin Colours) والعين البشرية تتكيف في الرؤية مع طول موجات الألوان ومن هنا نرى مدى الإحساس بالعمق الفراغي من خلال اللون ووضعه في اللوحة. في العمل رقم (3) للفنان جوجان برزت امرأة في مقدمة العمل بردائها الأحمر وهو من الألوا ن المتقدمة كما برزت مجموعة من الفواكه والأوراق أخذت من اللون الأصفر ومشتقاته الكثير على خلفية من الألوان المتأخرة ظهرت منهما امرأتين أعطتا إحساسا بالعمق والبعد مع لطخات لونية من ألوان متقدمة عمقتا البعد الثالث في العمل، ومع التناوبات اللونية في اللوحة التي فرش أرضيتها بالأخضر القاتم ثم الأخضر المزرق والتي توزعت فيها مجموعة من الألوان أخذتنا إلى أجواء المكان وسحره، أن هذه الألوان المشبعة والتي تفتقر إلى حيادية مخففة لضجيج الألوان وقوتها قد وضحت وبجلاء مفاهيم الألوان في هذا العمل.

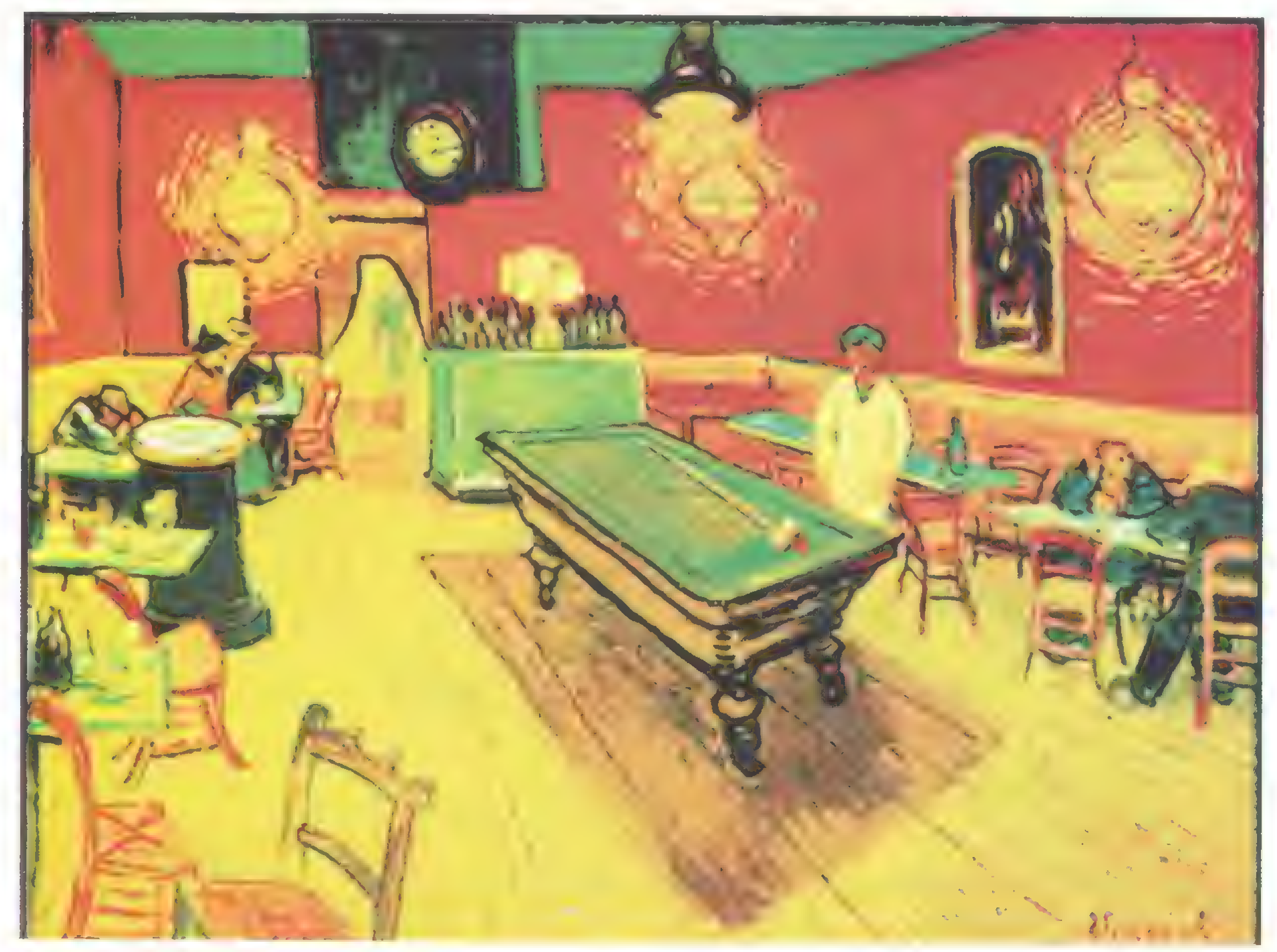
عندما يستحوذ الفنان على قراءتنا البصرية لعمله فإنه سيلجأ إلى اللون كونه الجاذب الأول للرؤية، وسنجد أنه يعتمد اللون المشبع والذي يشكل تبايناً مع الألوان الرديفة التي يخفف إشباعها ودرجاتها حتى لاتطغى على الموضوع الرئيسي في اللوحة في العمل رقم (4) للفنان دي لاكروا برزت حاملة الراية من خلال اللون المتقدم لردائها وحركته بينما أخذ لون الراية جزءاً من الرؤية من خلال اللون الأحمر الذي استند على خلفية أقل تشبعاً وبقيت شخوص المحاربين في الدكنة من خلال الألوان المتأخرة في العمق وعبثية المشهد من خلال موت الجنود في أرض المعركة والذين شغلوا مقدمة العمل، في استحواذ لوني انحدر من أصل لون رداء حاملة العلم وكأننا بالفنان وقد أثار زوبعة من

غبار أرض المعركة ليوزعها ألواناً في فضاء اللوحة.

والسؤال هل يمكن للفنان أن يوظف لونين مختلفين لهما نفس قوة الإشباع ويحتلان مساحة أساسية في العمل ولكن كل منهما ينازع الآخر في طغيانه على اللوحة. متجاوزاً الدراسات المنهجية التي تحدد قيم الألوان.

في العمل رقم (5) للفنان فان كوخ لونان رئيسيان يتنافسان للاستئثار بالرؤية وقد عكس كل منهما قوته من خلال إضاءة المكان، واحتواء فراغيهما على موجودات المقهى، فالأصفر الضاج بقوة الإشباع رغم توزع الكراسي والطاولات في مساحته بقي مسيطراً لأن الإنارة الصفراء شغلت مساحة كبيرة من اللون الأحمر الذي هو جزء من الجدران وسلبت من الأحمر قوته وتداخلت معه حتى أوهنته ولم يسعفه اللون الأخضر رغم كونه من الألوان المتأخرة والذي أعطى بعداً لسقف المقهى ولكن هل يغرم الفنان بلون يؤثره على غيره. إن الإجابة وإن بدت غير قطعية، إلا أننا لو نظرنا إلى العمل رقم (6) للفنان ماتيس لرأينا المساحة اللونية الحمراء قد احتلت اللوحة دون منازع حتى أن الفاصل بين الطاولة والجدار بدا غير منظور والزخارف النباتية تماثلت مابين مفرش الطاولة والجدار حتى بدت وحدة كاملة مع الكراسي ولولا المرأة التي تعد المائدة وموجودات هذه المائدة والتي أعطت امتدادا للعمق لبدا الأحمر كونه لوناً متقدما قد غنم مساحة اللوحة، أما الأخضر الذي احتل فراغ النافذة وتاليه الأزرق الغامق وهما لونان متأخران فقد خلخلا مساحة الأحمر وابتعدا تاركين للون الشجر أن يعطي للحقل تميزه.

قد يعتمد الفنان من الألوان أقلها مازجاً ما بين الحقيقي والمتخيل ليعطي



العمل رقم (5) فان كوخ

العمل رقم (6) ماتيس

إحساساً غرائبياً لموضوعه الذي يندرج ضمن منهجية تتخلق الألوان منها بتداخل يضفي على العمل غموضاً نبحث عن حل لاستجلائه، ففي العمل رقم (7) للفنان سلفادور دالي نلاحظ كيف تعاطى مع اللون بتداخلات استند فيها الموضوع على الألوان ليقدم نفسه ليس من خلال الرمز فقط وإنما من خلال اللون متجاوزاً المنهجية الموضوعة للون كدلائل سيكولوجية معتمدة مخبرياً فقد استعار من لون الافق مساحات لونية ملتوية واضعاً إياها بشكل متدرج ليهبنا الإحساس بالترابط مابين الأزرقين أزرق الأفق وأزرق دلالات الزمن.

ومع تطور الفن التشكيلي وظهور المدارس الجديدة مثل مدرسة (الباوهاوس) التي ازدهرت في ألمانيا منذ بداية العشرينات وحتى أوائل الثلاثينات في القرن الماضي أو(البوب آرت) في أمريكا والتي زاوجت ما بين العمل الفني والمواد المستهلكة في لوحات تركيبية لم تعتمد اللون في معيارها كقيمة أولية وغيبته من حسابها لصالح مكونات اللوحة من الأشياء التي مرّ ذكرها مكرسة أساليب جديدة في صياغة اللوحة. ودخلت عناصر جديدة إليها اعتبرت دخيلة على الفن، بل ومخربة للذوق وهذا ما خلق جوقة موحدة ضد الأساليب الجديدة. إذ لم تعد اللوحة متعة جمالية وبصرية وانما صارت نشاطاً ذهنياً يعتمد التحليل من خلال معايير جديدة للجمال ومن ثم فقد اللون أهميته من حيث اعتماد الفنان عليه كأولوية في العمل التشكيلي. وصار يأتي في مراتب لاحقة وفقد أهميته المنهجية أيضاً وصار توظيفه حراً وشغلت الألوان مكانها ليس حسب المدلولات المنهجية كألوان حارة أو باردة أو متقدمة أو متأخرة، وإنما صارت تشغل أي حيز في اللوحة من خلال رؤية الفنان التي تحررت من المدرسية، ولا يعني ذلك أن المنهجية في اختيار الألوان قد ولت إلى غير رجعة إذ أن الذاكرة التي تعود إلى الماضي والمختزنة لآليات رؤية الألوان لايمكن أن تندثر لمجرد وجود أساليب جديدة قد يطويها تطور جديد في الفن،

* * *

Maitland

الخطاط محمد اوزجاي

معجزة الخط العربي!..

■ معصوم محمد خلف*

لم يكن يرى في يوم من الأيام بمعزل عن قضايا الأمة وخاصة في حياتها الجميلة فقد استقطب انتباه ويتردد من جديد في فن الخط من عقود ثالثة بعد رحيل عبقرية العربية و... بالخطاطين أمثال هاشم محمد البغدادي وسيد ابراهيم المصري وبدوي الديراني الدمشقي

* [illegible]

وها هو الخطاط ... محمد

ثم ينتشر ... الإسلام ...

تتجه على يد الحافظ عرد وبال منه "حاوة" "شهدة"

وتفرع المسلمون خطوطا جديدة هي الديواني والديواني الجلي والرقعة وخط الرقعة تميز ببساطته وجماله وسهولة كتابته فأصبح الخط المتداول الذي يكتب به كل الناس ويستخدم في كتابة الرسائل والمعاملات اليومية في كل الأقطار العربية

فقد اهتم العصر التركي في [illegible] الأهتمام [illegible] نقشت فيالتهم الحوائط حلال جلاتهم الملونة في كل [illegible] من مصر

كما ساعد على ظهور التأثيرات التركية في معظم الفنون الإسلامية فالأتراك هم الذين حكموا معظم أنحاء الامبراطورية ابتداء من القرن العاشر الميلادي حتى القرن التاسع عشر فاشتهر فن الخط في تركيا [illegible] عظيما [illegible] وكان للخطاطين مكانة مرموقة في الدولة حيث منحوا الألقاب وعطوا الجوائز الضخمة وبلغ بعضهم حد الإعجاز في نقش الخط كيساري افندي ومصطفى راقم والحافظ عثمان وعبد الله [illegible] وغيرهم. وقد ترك الأتراك [illegible] أمامها الآن مبهورة [illegible] تاسعها كذلك مصاحف مذهبة والآيات القرآنية منقوشة على بعض الجدران كمسجد [illegible] بالقاهرة وغيرها من مساجد وآثار في العالم الإسلامي

[illegible]

بهالة قدسية في قلوب العرب فاحتلت [illegible] عام ويعد من أهم مجالات الفن التشكيلي وأكثرها صلة وارتباطا بروح الأمة فهو العنصر الأساسي للفن الإسلامي ولم يحظ [illegible] الأبحاث إلا بعد استقرار الدولة الإسلامية حيث بدأ خلفاؤها في بناء المساجد والأبنية والقصور وبدأت العمارة الإسلامية بالظهور فكان الخط العربي هو أول عنصر زخرفي يستخدم في البناء الخارجي بعد أن قضت مدة كافية في بناء الأسوار من أن [illegible] حتى [illegible] تحلة إسلامية

[illegible]

الا في ظل الرعاية التركية [illegible]

[illegible]

[illegible] بالغة الروعة تدل على مدى تفوقهم

وبريقهم على عرش هذا الفن [illegible]

[illegible] بقوته الفائقة [illegible] القرآن في مكة [illegible]

هو أستاذ [illegible] من أساتذة الثلث والنسخ [illegible] الخطوط العربية كتب المصحف الشريف قبل أن يتجاوز الثامنة [illegible] من عمره [illegible]

[illegible]

إلى جانب ذلك [illegible] يتكلم عن أساتذته بكثير من الإجلال [illegible]

[illegible]

من مواليد عام 1961م [illegible] سيفر ولاية توبروت التركية على [illegible] البحر الأسود [illegible] في ثانوية الأئمة والخطباء [illegible] من كلية الشريعة بمدينة أرضروم مطالع التسعينيات وبعد تخرجه سافر إلى إسطنبول ليتعلم الخط العربي [illegible] وتتلمذ على يد [illegible]

تلميذ عبقري الكتابة الإسلامية حامد الآمدي وتعرّف على د. أوغور درمان الخبير الأول في فنون الخط العربي واستفاد من خبرته العملية وتعرف على مشاهير الخطاطين القدامى والمعاصرين.

وعندما يتحول المبدع إلى تلميذ في مدرسة الحياة ويتلقى توجيهات وتعليمات من أساتذته الذين لم يبلغوا شأوه فإن ذلك دليل قاطع على أن تربة المبدع ما زالت في طور التألق وأنها ستنتج أعمالاً جديرة بالدراسة والتمحيص أمام مرآة العقل والنقل.

- قبل عشرين عاماً كتب القرآن الكريم بخط يده خلال أربع سنوات ونصف بأسلوب جديد يجمع بين جمال الخط. ووضوح الآيات وقوة الحروف، وطبع المصحف عام 1992 م في دار التنوير للطباعة والنشر باستانبول سبع طبعات.

-كتب محمد أوزجاي ما يقارب من الخمسين حلية نبوية شريفة حازت على إعجاب محبي الخطّ العربي أينما جال بها في معارضه

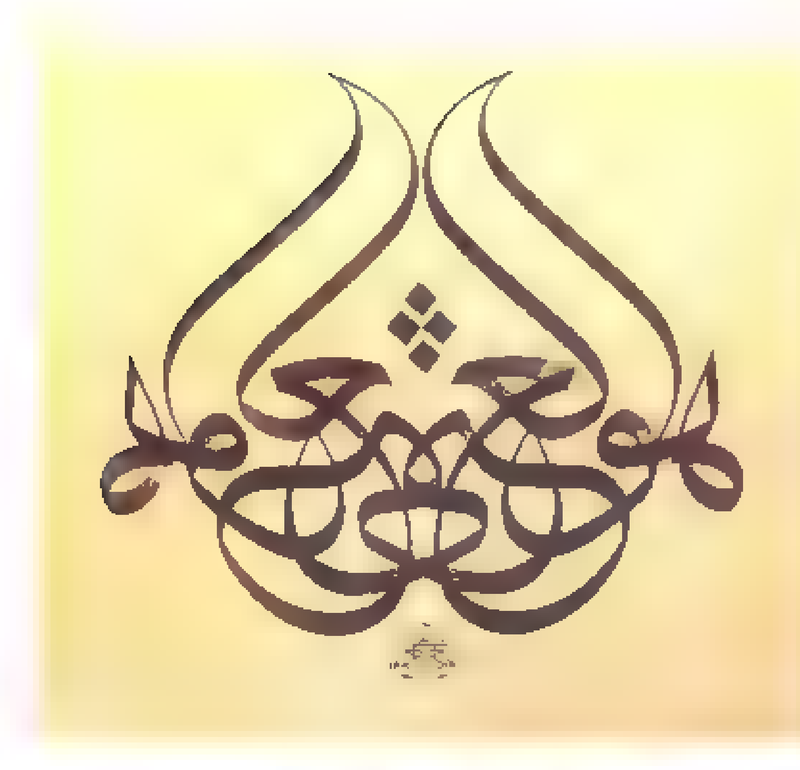
- حصل على عدة جوائز محلية وعالمية منها جائزة مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلاميّة،باستانبول والتابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي.

- أقام وشارك في عدة معارض دولية للخط في الكويت وطهران وقطر وتونس والمغرب.

كما إن دقة أعمال الخطاط محمد أوزجاي البالغة في رسم الحروف تنمّ عن إدراك عميق بقواعد هذا التراث العظيم حيث يسير بها كما وضعها الخطاطون الأسلاف إضافة إلى لمسات التجميل والحركات الإبداعية المتميزة حتى وصل به إلى مستوى رفيع من التناسب والدّقة والانتظام، وإن حرصه الشديد على نحت الحروف بمهارة فائقة مهما صرف فيه من الوقت والجهد قد يمتد إلى شهر كامل في انجاز لوحة، يجعلنا أمام أعمال تقترب من أعمال الخطاطين العثمانيين الكبار.

يقول الخطاط محمد أوزجاي :

(كنت منذ طفولتي أعتني بكراسات الخط العربي ووقع في يدي كتاب لأحد الخطاطين الكبار به لوحات متعددة لمشاهير الخطاطين وأعجبني



* * *

البورترية الفوتوغرافي ..

لغة فنية بصرية !!

■ سعدون مراوي*

عندما دخل التصوير الضوئي "الفوتوغراف" الى عوالم التصوير التشكيلي مع بدايات ظهوره على الساحة الفنية عند نهاية العقد الرابع من القرن التاسع عشر اعتقد الكثيرون سواء من الفنانين او العامة ان الفوتوغراف سيأخذ دور التصوير الكلاسيكي وينفي الحاجة اليه هذا الاعتقاد يعود لأسباب تتعلق بعدم ادراك الدور الحقيقي للتصوير الكلاسيكي والاختلاف الكبير بينه وبين الفوتوغرافية في كثير من النواحي وذلك لتوفر التصوير الفوتوغرافي في إمكانية الحصول عليه بكلفة اقل وزمن أقصر من التصوير الكلاسيكي.

لكن الفوتوغراف لم يكن له انهاء دور التصوير التشكيلي رغم التعاطي مع هذا الجنس الفني سواء في مساحة العامة او الطبيعة او البورترية. فالفوتوغراف لم يعلن بعد انهاء دور التشكيل ولا العكس [illegible] التكامل فيما بينهما واستطاع كل واحد منهما الاستفادة من تجارب وعوالم الآخر.

[illegible] السيطرة التامة على الساحة الفنية لأسباب اهمها الإمكانيات التي يمتلكها التصوير

كلاسيكي في التعديل والتحوير والاضافة في كافة العناصر المكونة للوحة وهذا امر غير متوفر في الفوتوغراف.

وكذلك بحالة الثبات المطلق التي كان الفوتوغراف يتطلبها في البورتريه فهذا الثبات ضروري ولازم لانهاء البورتريه الفوتوغرافي وذلك لان اي حركة غير مدروسة كانت كافية لتدمير البورتريه الفوتوغرافي.

اما ثالث هذه الاسباب فيعود لان الفوتوغراف كان بتقنية الابيض والاسود فقط حيث لم تدخله الالوان الا بشكل متأخر، الامر الذي اعطى البورتريه التشكيلي عنصر امتياز وذلك للقدرة على التعامل مع الالوان التي كانت تضفي على اللوحة رونقا مختلفا اضافة لعدد من العوامل الاجتماعية والقبلية والنفسية وعوامل تتعلق بفكر وثقافة المجتمع حول العلاقة مع فنيين تجسيدين من البورتريه.

وكان لتراجع الصنعة على الساحة الفنية اثر هام في اغناء التجارب وطرق العمل وصيغ التعبير وبالتالي لتصوير البالغة مما ادى لظهور عدد من الفنية فظهرت التعبيرية والانطباعية من رحم الواقعية حلا تشكيليا للخروج من الحالة الواقعية التي فرضها الفوتوغراف، ومن ثم تتالت مدارس مسرعة عبر تاريخ الفن وصولا الى التجريد والحداثة وما بعد الحداثة.

هذه المدارس فرضها فكر وثقافة المجتمعات وتطورها اما الحداثة فكانت نتاج فكر وثقافة المجتمعات الغربية التي تتميز بانها المصدر الوحيد للابداع والثقافة والفن والفكر وهو ما يتعارض بشدة مع فنون وتجارب وريث الشعوب الحقيقية بانك لا ندري الى اي مدى سيؤثر ذلك على هذه الفنون وما سيظهر من هذه الفنون ما بعد الحداثة وبالتالي فانه من باب التعميم إن كان هنالك من يسعى بانه يعرف ... على الفوتوغراف عموما و البورتريه الفوتوغرافي لاحقا.

و ... كان الثلث الاخير من القرن التاسع عشر ... عهد ...

التطورات التقنية طوال الثلث الأول من القرن العشرين وما حصل من آفاق تطورية كانت وراء الأساليب الأحدث في التعاطي مع الحالة وأدت لتطوير اللغة الفنية وأساليب وطرق التعاطي مع الإنسان كموضوع للوحة الفوتوغرافية إلا أن ذلك كان مرهوناً بفكر وثقافة المجتمعات، وكذلك طبيعة وطبيعة الناس ونستطيع قراءة ذلك في الفرق بين مدرستين في التصوير المدرسة الأمريكية والمدرسة الأوربية.

فالمدرسة الأمريكية وحتى بعد الحرب العالمية الثانية اتجهت نحو الطبيعة ومشاهد العامة والصخور والجبال والأودية والطبيعة الوحشية وسبب ذلك يعود على ما هو ظاهر للمساحات الشاسعة وبعد المسافات ووجود أماكن طبيعية بكر تستحق التصوير.

فالطبيعة كانت أسلوب المدرسة الأمريكية أو الاتجاه السائد فيها ومن أهم وأشهر أعلامها مصور النسل آدامز وبدأ هذا في كاميرات الشرائح الكبيرة التي تحتاج لأزمان تعرض للناس [illegible] طويلة.

أما المدرسة الأوربية فقد اتجهت نحو الحياة والمجتمعات والإنسان كما فعلت المدرسة الفرنسية ومن أعلام هذا الاتجاه الفني الذي ساد في أوروبا في مرحلة ليست بالقصيرة من القرن العشرين هنري كارتيه بريسون من المدرسة الفرنسية ومارينا برانت وأيرينه هوفمان [illegible] سويو من المدرسة الألمانية هؤلاء الصانعين وغيرهم عملوا على البورتريه (الإنسان) وكان لإبداعاتهم دور هام فيما وصل إليه هذا الفن في أسلوبه وتطور خطوطه وأفكاره الأمر الذي أدى بالتالي إلى تعدد البورتريه أشكالاً وتعابير كانت بمثابة مدخل نحو القصدية منهجاً فنياً حقيقياً سواء في البورتريه بعد مسبق أو البورتريه المأخوذ من محيط الفنان أو من عناصر الحالة المعاشة أو في البورتريه [illegible]

لقد استطاع البورتريه خلال مسيرته التطورية كسر الأفكار الجامدة التي فرضتها تقنيات بدائية عموماً فتحدى في مجال مدارس الصية وساهم في غناها وتطورها وإن أنكر عليه كثيرون هذا الدور، بشكل لا يخفى على عين الباحث أو المهتم [illegible] ما وقف على تاريخ هذا الفن.

تعريف مابعد تربية عصر الحالة وعناصرها

يعتبر فن البورتريه لغة بصرية جمالية تقوم على عملية ثقافية وعناصر متعددة دلالة [illegible] شخص وبين الناتج النهائي للعمل، من خلال رؤى الفنان وأدواته المستعملة لتثبيت لحظة التعبير.

والبورتريه كجنس فني مستقل، إنما هو محاولة لإخراج العمل الفني بأكبر قدر ممكن من التماثل مع الحالة وهو بذلك محاكاة للأصل وليس خروجاً عنه، وهو تثبيت زمني للحالة في لحظة ما وإن كان يدخل في [illegible] البعد المكاني لأن الفوتوغراف من الفنون البصرية المكانية وأدعى له يكون بالملامسة البصرية إلا أنه يعد قاصراً نسبياً عن دخول البعد الزمني كالمسرح الذي يعتمد على تتالي الصور والحالات أمام عين الناظر، في حين يعتمد البورتريه الفوتوغرافي على إيقاف لحظة هاربة من عمر في تكريس للحالة بمعناها بصرياً وبصرة عصرية.

وإذا كان البورتريه الفوتوغرافي يعتمد على ما ذكرنا من شروط، إلا أنه لا يمكن إغفال اعتماده الأكبر على الطريقة المختارة لتثبيت التعبير الأساسي والملامح العامة. وفق رؤية الفنان وروح الحالة في لحظة الالتقاط هذه اللحظة يدخل فيها جملة عناصر هامة يمكن اختصارها بكلمة واحدة هي الحالة والمقصود بالحالة هنا حالة الشخص وحالة الفنان وحالة العنصر المكاني، وحالة الإضاءة وأثر كل ذلك على الشكل النهائي للعمل - مرورا بحالة عناصر الدلالات القريبة والبعيدة، وكذلك حالة عداد الآلة وتعديلاتها وحالة العدسة شاملا فيزيائها والبعد الفاصل بين المصور والشخص موضوع الصورة مكانيا ونفسيا.

كل تلك العوامل التي اختصرناها بكلمة واحدة هي (الحالة) رغم أنها أكبر من ذلك بكثير تحتاج لدراسة وتعديلات وإضافات ولمسات خاصة من الفنان لإضفاء شيء من روحه قبل اتخاذ قرار التسجيل، وتلك هي مسؤولية الفنان التي تتجلى باستخلاص التعبير الإنساني من جملة العوامل المحيطة بالبورتريه بالأوضاع الأنسب بشكل يخدم البعد الفني والجمالي الذي يسعى الفنان للوصول إليه وتأكيده عبر هذه اللمسات، هو ما يميز عمله عن أعمال الآخرين ويمنحه البصمة الإبداعية التي يسعى دوما لتحقيقها.

تحولات البورتريه وتطور آليات التعبير

طرأ على البورتريه الفوتوغرافي تبدلات وتطورات كثيرة لأن تطور التعبير أمر لابد منه في كافة أجناس الفنون و البورتريه الفوتوغرافي منذ بداياته أخذ خطوطا عامة جامدة فرضتها التقنيات البدائية والأفكار ومفاهيم وثقافة المجتمعات التي تواجد فيها، وهو خلال مسيرته استطاع أن يتقدم بخطى تطورية هامة.

كانت الرحلة للتحديث الطويل في القرن التاسع عشر قد فرضت أشكالا تنوع في تجسيدها وقوالب مسبقة وتنوع في نتائجها. فإن القرن العشرين وما حمل من تطور في الآليات والفكر حمل دون أدنى شك تطور في طرق التعبير وطرق التعاطي في العديد من المدارس الفنية.

ورغم تأثر البورتريه بالتقنيات المتطورة إلا أن تأثره بفكر وثقافة المجتمعات التي وجد فيها كان أكبر لما لهذه المجتمعات وأفكارها وثقافتها ومبادئها من أثر على عمل الفنان وصياغة شخصيته الفنية.

بالإضافة إلى التأثير المتبادل فيما بين الفوتوغراف والتشكيل وذلك من خلال تبادل الأفكار وطرق التعاطي ووسائل العمل في فني الفوتوغرافيا و التشكيل فقد كان للحلول والوسائل والمدارس التشكيلية دور في تطور لغة الفن الفوتوغرافي سواء كان في الواقعية التي بدأت مبكرا في الفوتوغراف وصولا إلى التعبيرية فالانطباعية ومن ثم إلى السريالية والتجريدية وتجارب الحداثة وما بعد الحداثة في الفن التشكيلي.

هذه المساهمة التشكيلية لا يمكن لعاقل إنكارها لأن التأثير والتأثر بين الفنون أمر واقع ولا يمكن إنكاره أو إغفال وجوده.

وإذا كنا قد شهدنا تطورية في البورتريه الفوتوغرافي بدءا من الواقعية وصولا إلى الانطباعية والسريالية، فإن ذلك يعود لقدمه جدا لفن من بدايات في إطار هذه الخطوط العامة أو الاتجاهات الرئيسية فيه إلا أنه لابد أن نسجل تحفظنا على الاتجاهات الحالية المشوهة في البورتريه الفوتوغرافي في التجريدي الذي وصل إلى مراحل متطرفة جدا بشكل لا يجعلنا قادرين على الجزم فيما إذا كان قد ظهر تبعا للتجريد في الفن التشكيلي أم أنه أقرب لأن يكون أحد مفرزات الحداثة.

إن تطور آليات العمل، وتطور فكر الفنان الفوتوغرافي أدى إلى تطور آليات التعبير في هذا الجنس الفني وكان لظهور المدارس والاتجاهات الرئيسية في التصوير أثر كبير في طرح رؤى ومضامين جديدة أدت إلى التعاطي مع البورتريه (الإنسان) بطرق شتى وأشكال عديدة سواء في البورتريه المعد بعناية، أو في البورتريه الآني والسريع المأخوذ ضمن شروط تعاطي سريعة لا تحتمل التأخير وخير مثال على ذلك صور الأشخاص المأخوذة من عناصر الحياة اليومية في العديد من الأماكن والنواحي.

وهنا لابد من شرح المقصود باللحظة الآنية أو العفوية، فهي طبعا ليست الصورة المأخوذة بالمصادفة بل هي عمل مدروس يقوم به الفنان الذي يبقى حاضر الذهن لعناصر

وخطوط أعماله، التي بذلك تعرف بأنها الاستخلاص السريع للتعبير الأساسي في الحالة وتسجيله في الصورة دون التنازل عن الشروط الفنية، وذلك لأن العديد من الحالات لا يمكن الوقوف فيها على التعبير إلا بالتعامل السريع والالتقاط المباشر، وهنالك العديد من الصور التي تمر أمام عينك يومياً والتي لا يستطيع فهم عناصرها ورؤيتها بالشكل الصحيح ومن ثم التعامل معها وتثبيتها بهدفه الأنسب إلا فنان مسلم بهذا الصنف الصعب في الفوتوغراف قادر مسيطر على أدواته ووسائله عارف بمنطق العلاقة بين الظاهر والباطن بين المحسوس والمخفي في الصورة الإنسانية، وهؤلاء للأسف قلة نادرة جداً في هذا الفن.

بذلك فإن العفوية تكون عنصر قوة عندما يستخدمها ويوظفها فنان موهوب متمكن ومسيطر على أدواته وطاقاته الإبداعية التقنية والتعبيرية في آن معاً، وتستحيل ضعفاً وتشويهاً إذا كانت بيد غير قادرة على إدراك العناصر وتوظيفها وتسطيرها أو بيد متخبط غير متمكن.

ثم علاقة الفنان مع بيئته وشخوص أعماله على بنائه لنصية البصرية

يعتمد الفنان في عمله الفني على جملة من المفردات البصرية نابعة من محيطه تكون قادرة على تكوين اللغة البصرية الإبداعية لديه، وتلعب العوامل الذاتية (الشخصية) والمكتسبة (الموسوعية) لدى كل فنان والتي يكتسبها خلال دراسته وتجاربه وعلاقاته مع محيطه وشخوصه الدور الأهم في تكوين مفردات ونص تلك اللغة البصرية الكامنة في أعماله، والتي تظهر بشكل أو بآخر بموضوعاته الفنية التي يعمل عليها ويصورها ويوظفها ويعرضها عندما يهيئها للعرض ويطورها ويسعى إلى تقديمها كلما تقدم في هذا الفن، ذلك لأنه لابد من تطور صيغة المنجز مع كلما ازدادت التجربة الفنية غنى.

كذلك فإن العناصر المكونة للغة البصرية الإبداعية لدى الفنان (الواحد) تعتمد بشكل أساسي في وجودها على مدى شعوره بأهمية العمل الذي ينفذه، ومدى احترامه للفن الذي يتعاطى معه ويقدمه، ضمن عوامل تتوجب تضافرها خلال زمن قصير وفي توليفة متناغمة في المشهد لا يستطيع السيطرة عليها إلا قلة نادرة من فناني هذا الفن الجميل، وغياب عنصر أو أكثر من العناصر التي سنأتي الآن على ذكرها سيخرج الصور ضعيفة باردة خالية من الأبعاد الجمالية أكثر وأكثر كلما ازدادت العناصر الغائبة عن العمل، هذه العناصر يمكن الوقوف عليها سريعاً ضمن العوامل الرئيسية التالية:

1 - علاقة الفنان مع بيئته ونوعية هذه العلاقة، وما تقدم له من تسهيلات ومغريات وما يقدم لها من صيغ حوار مع عناصرها المكونة.

2 - علاقته مع شخوص أعماله ومشاعره تجاههم ونوعية هذه العلاقة ومداها.

3 - مخزونه الثقافي المتراكم بشكل صحيح ومنظم ووعي من عناصر البيئة والناس والحياة والواقع المعاش، وفهمه الصحيح للغة الحوار بين هذه العناصر.

4 - ذاكرته البصرية النافذة والقادرة على تحديد المنبع المطلوب للصورة وقدرته على توظيف هذه الذاكرة في أوامر عقله وردود أفعاله عند إعداد المشهد واتخاذ قرار تسجيله، بحيث يستطيع استخلاص الأمر الأنسب للحالة في اللحظة الأنسب.

هذه العوامل كما سبق وذكرنا يتوجب تضافرها بزمن قصير جداً وتوليفة بصرية غاية في التعقيد، وهي الضمان الحقيقي لتطوير صيغ البورتريه الفوتوغرافي وتحرير مفرداته البصرية الكامنة في اللوحة الفوتوغرافية، والتي تشكل بالمحصلة البصمة الإبداعية للفنان.

خلاصة

شهد البورتريه الفوتوغرافي والتصوير بشكل عام خلال مسيرته تطورات جذرية وهامة ساهمت في تطوير لغته ووسائل تعبيره، وقد ساهم بذلك باجتياز رؤى وأفكار وإبداعات فنانين ساهموا في نجاح هذا الجنس الفني الهام.

ولقد استطاع خلال مسيرته تقديم طروحات وأفكار وأساليب جديرة بالاحترام، واستطاع تثبيت صور لحالات وعوالم وأشخاص حفظها للتاريخ والذاكرة الإنسانية وبقيت دليل عمل وطريقة تتعاطى مع المحيط وترسم اعتماده على جملة وعناصر متعددة الدلالات والمعاني. إلا أن التعبير الإنساني يبقى العنصر الأهم لما فيه من مفهوم لتثبيت الزمن في لحظة الالتقاط بما يحتويه من عناصر وشروط وانفعالات وتعبير وأحاسيس وتشبيهات وآفاق، لابد من توفرها جميعها للمصور على اللوحة الفوتوغرافية والتي يمكن أن يطلق عليها بكل اسم فن البورتريه الفوتوغرافي بكل ما تحمل هذه العبارة من عناصر ومعاني جميلة تنطوي تحت هذا العنوان العريض.

* * *

هوامش

(1) الصورة على عتبة الألفية الثالثة – دراسة للدكتور عفيف بهنسي - مجلة الحياة التشكيلية العدد 74 – 2005 – عن جيسل دوبري - حياة الصورة وموتها – ترجمة فريد الزاهي

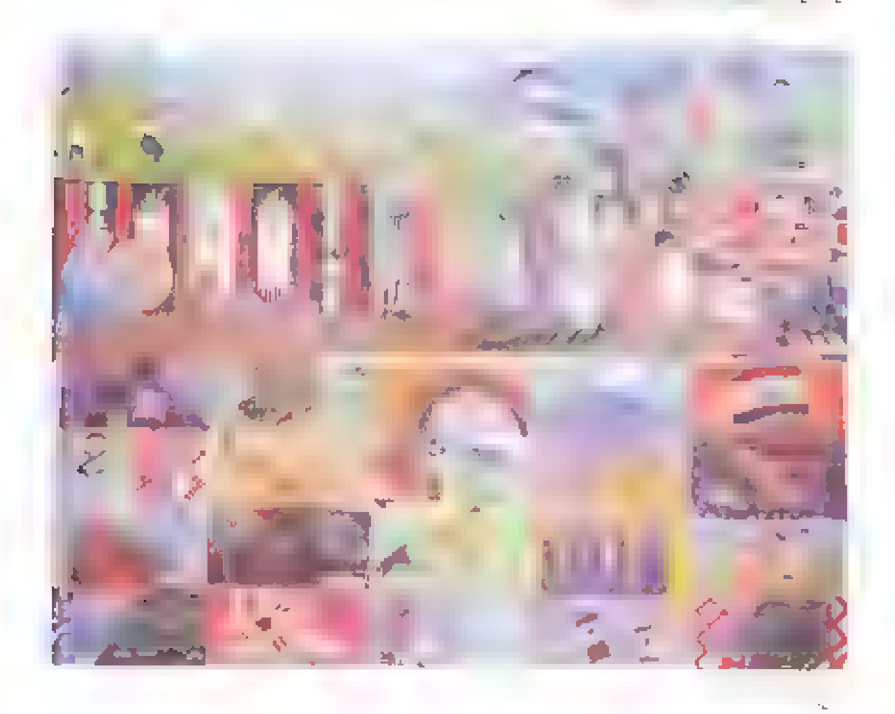
(2) فوتوغرافيا – الباوهاوس – منشورات معهد العلاقات الخارجية – بون – الطبعة الثالثة 2002 – عن مركز الثقافة الألماني بدمشق

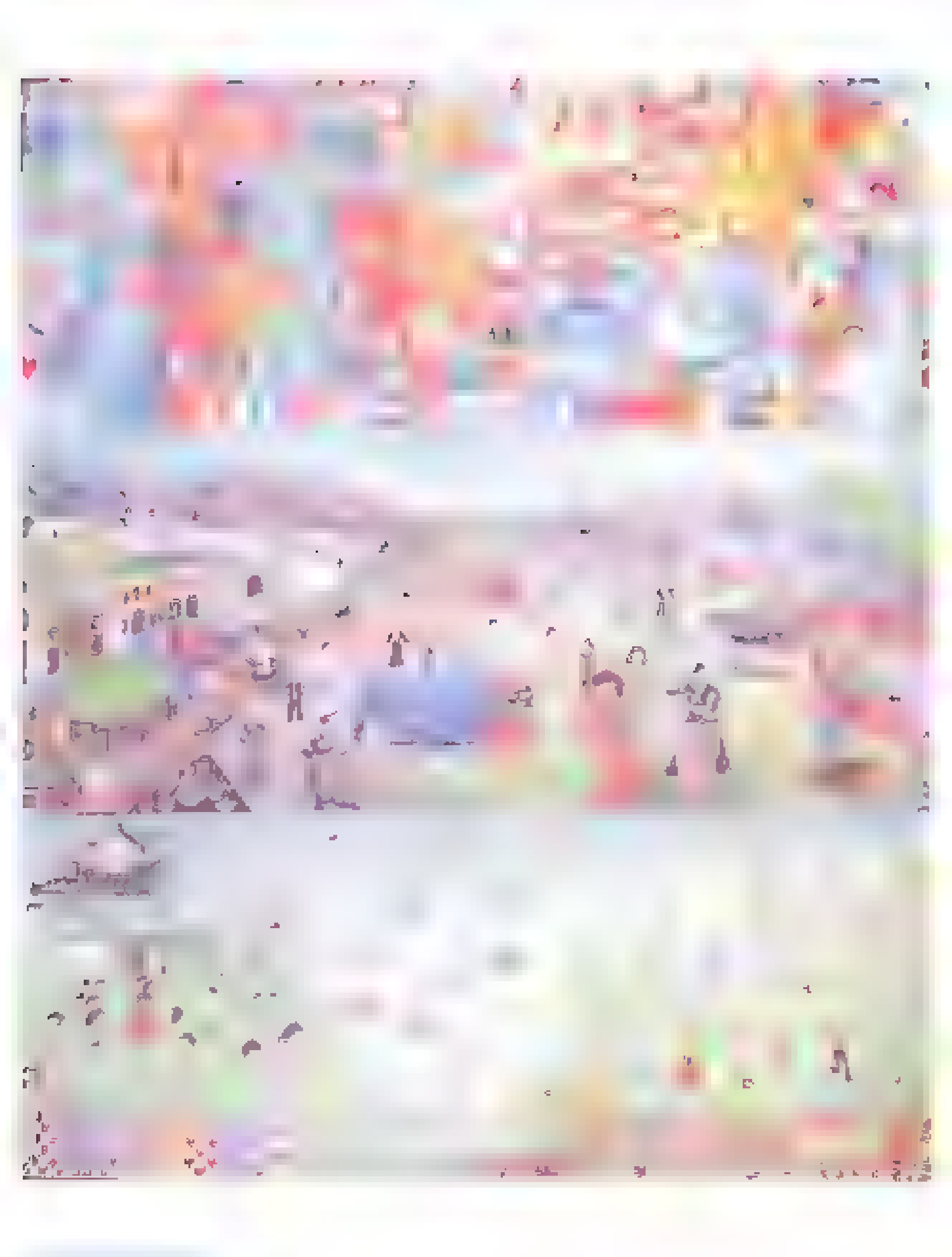
(3) وهذا هو المعيار الموضوعي للتفريق بين البورتريه الحقيقي المحتوي على الشروط الفنية وتوافر عناصر الدلالات والحالة والتي تم شرحناها في هذا البحث وبين الصورة الشخصية التي تعتمد على نقل الشكل بمواصفات مجردة دون تحقيق الشروط الفنية للعمل.

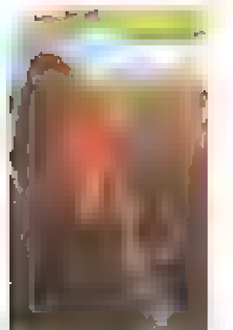
الحدائق النحتية السورية

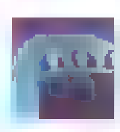
بإسبانيا!..

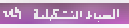
Murals



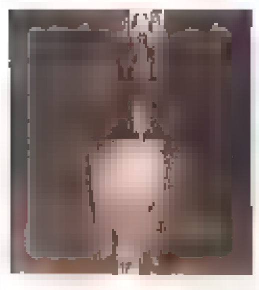








التشكيل السوري:



[illegible]

للفنان [illegible] مجموعة من لوحاته الحديثة المنفذة بتقنيات لونية مختلفة

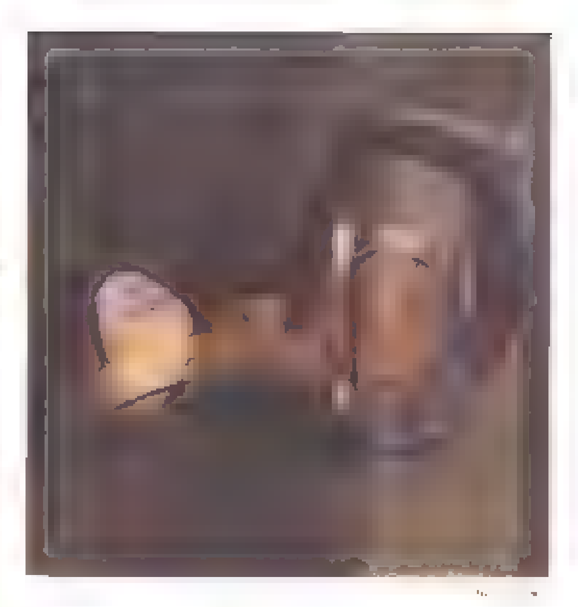
■ شهدت صالة مركز الثقافي العربي [illegible] 2007/6/2 تظاهرة (أيام التصوير [illegible]) [illegible] معاصر [illegible] كافة [illegible]

■ [illegible] التشكيلية [illegible] السورية في (موسريال) [illegible] أقام الفنان التشكيلي السوري [illegible] بكر) ما بين 3 و2007/6/15 معرضاً لأعماله في صالة [illegible] مجموعة من أعماله الجديدة

■ شهدت صالة الخانجي للفنون التشكيلية بمدينة حلب مساء 2007/5/5 معرضاً للفنان [illegible] مجموعة من أعماله الجديدة

■ شهدت صالة بورتريه في القاهرة مساء 2007/5/12 معرضاً للفنان التشكيلي [illegible] ضم مجموعة من محموعة [illegible] الجديدة

■ [illegible] 2007 [illegible] البيئة [illegible] الأول [illegible] في الكلية

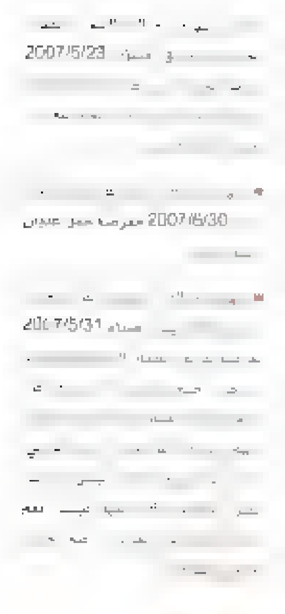


2007/5/21 معرضاً

دمشق قبل ظهر يوم 2007/5/22

بعنوان حتى الصحوب

الوطن الدكتور بشار الأسد



2007/5/23

2007/6/30 معرضاً حمل عنوان

مساء 2007/5/31

نجاح السيلاوي

■ شهدت صالة بيت الفن بدمشق مساء 2007/6/2 معرضاً للفنان خالد خاني ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة إيبلا للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/6/6 معرض لمجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين هم: أدهم إسماعيل، توفيق طارق، زهير الصباغ، شريف أورفلي، صبحي شعيب، عبد العزيز نشواتي، محمود جلال، محمود حماد، مبشر كرشة، نصير شورى.

■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2007/6/9 معرضاً حمل عنوان (الصيف الكبير) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين.

■ شهدت صالة دار كلمات في حلب مساء 2007/6/10 معرضاً للفنان محمد بعلبكي حمل عنوان (فسيفساء دمشقية) ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني بدمشق معرضاً حمل عنوان (رسامون من طرطوس ودمشق) شارك فيه الفنانون أحمد جليل، أنور الرحبي، سمير إسماعيل، حيدر هولا، محمد هدلا، مصطفى ناصر وشادي قسيم.

■ شهدت صالة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2007/6/12 المعرض الدوري (شبابيك) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين.

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق القديمة، معرضاً للفنان حسكو حسكو ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2007/6/17 معرضاً حمل عنوان (أصالة) شارك فيه الفنانون: أحمد ابراهيم، أناتولي ريبكين، إيفان ميليكوف.

■ ضمن احتفالية تكريم المخرج العالمي مصطفى العقاد شهدت كلية الفنون الجميلة في حلب معرضاً للفن التشكيلي شارك فيه مجموعة كبيرة من الفنانين التشكيليين السوريين بأعمال توزعت على النحت والرسم والتصوير والحفر

ATASSI

[illegible] أتاسي

■ ... الفنانان التشكيليان السوريان باسم دحدوح وباسم حسان ... بينالي ... الكويتي للفنون التشكيلية في دورته الثامنة والخمسين التي ستعرض نهاية شهر أيلول 2007

■ شهدت جمعية ... في دوار كفرسوسة بدمشق مساء 2007/7/2 معرضا للفنانين التشكيليين ... [illegible] ... مجموعة من أعمالهم

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق القديمة مساء 2007/7/2 معرضا للفنانة التشكيلية المهندسة المعمارية ... [illegible] ... من أعمالها المنفذة في غالبيتها بالألوان الزيتية

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2007/7/3 معرضا للفنان محمود ديوب ضم مجموعة ... [illegible]

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي السوري بالعاصمة الإسبانية مدريد ما بين 4 و2007/7/20 معرضا ... [illegible] ... أعماله الحديثة القائمة على معطيات الحرف العربي وقدراته التشكيلية والتعبيرية المميزة.

■ شهدت ... [illegible] ... 2007/7/9 معرضا للفنانين التشكيليين السوريين: عناب حريب، عصام درويش

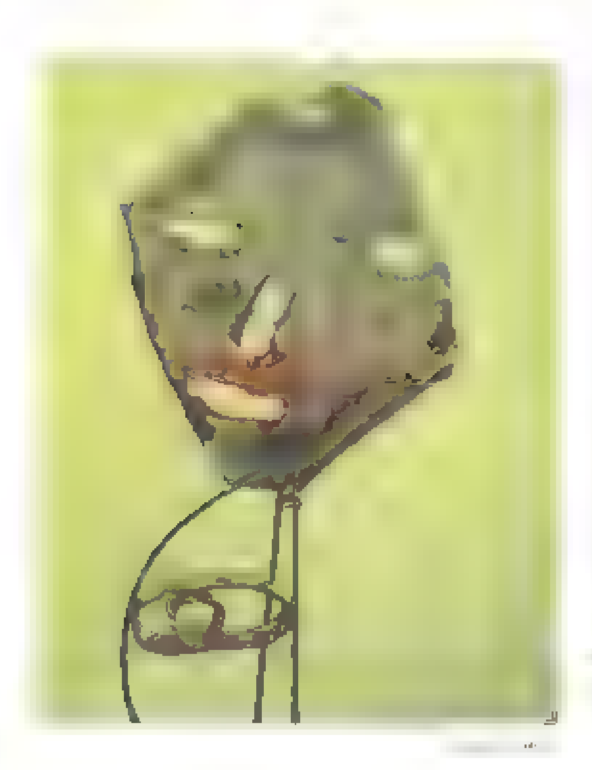
مصطفى علي، ضم مجموعة منتقاة من أعماله في التصوير الزيتي و ... [illegible]

■ شهدت بلدة ... الحلو يوم 2007/7/10 ملتقى النحت ... جمال ... 2 الذي تنظمه ورشة البستان للثقافة والفنون التي أسسها ... وقد تلقى الملتقى دعما من عدة مؤسسات عامة وخاصة

■ شهدت ... بدمشق مساء 2007/7/10 معرضا للفنان التشكيلي ... [illegible]

■ شهد المتحف الوطني بدمشق يوم 2007/7/18 معرضا للمنحوتات المختارة من عصر البرونز ... [illegible] ... من الحياة اليومية)

■ احتفالا ببدء الولاية الدستورية الجديدة للسيد الرئيس بشار الأسد



شهدت صالة نقطة للفنون الجميلة بدمشق مساء 2007/7/18 معرضاً جماعياً حمل عنوان (ألوان من سورية) [illegible] فيه مجموعة من [illegible] التشكيليين السوريين.

■ شهدت صالة جاس للفنون بيبرود مساء 2007/7/21 معرضاً لتشكيلة [illegible] ضم مجموعة من [illegible] [illegible].

■ تحت عنوان (أطفال مستقبل) شهد قصر الثقافة (مكتب عنبر) بدمشق القديمة معرضاً شارك فيه 300 طفل تتراوح أعمارهم بين 5 - 12 سنة و80 يافعاً تتراوح أعمارهم بين 12 - 18 سنة وذلك مساء 2007/7/24.

■ [illegible] 2007/7/21 معرضاً حمل عنوان (الصيف الأحمر) شارك فيه مجموعة من [illegible].

■ [illegible] بمدينة الأسد الرياضية بمدينة اللاذقية [illegible] 2007/8/3 معرضاً شاملاً للفن التشكيلي في محافظة اللاذقية وذلك [illegible].

■ [illegible] بمدينة حمص مساء 2007/8/9 معرض للفنان أحمد الصوفي حمل عنوان (داخل [illegible]).

■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2007/8/11 معرضاً حمل عنوان (أعمال مهمة) شارك فيه مجموعة من الفنانين.

■ شهدت صالة مصطفى علي بدمشق القديمة مساء 2007/8/15 معرضاً جماعياً [illegible] فيه [illegible] محمد عبد الله مراد، غازي عانا، باسم دحدوح، نذير إسماعيل، حبيب الرحبي [illegible].

■ شهدت صالة عارض في مركز الثقافي العربي بمدينة السويداء مساء 2007/8/18 معرضاً جماعياً شارك فيه 26 فناناً.

■ شهدت صالة عارض في [illegible] مساء 2007/8/18 معرضاً فنياً للتصوير الضوئي شارك فيه الفنانون الضوئيون: عبد القادر الطرير، أديب طيبا، فيصل الست، سامر الست.

■ شهدت [illegible] أتيليه مورديو بدمشق أواخر شهر آب 2007 معرضاً جماعياً [illegible] محمد [illegible] فاتح المدرس، علي سليم الخالد، نزار صابور، فؤاد أبو سعدة، عدنان نصر الله، تريه الهجري، محمد العلبي، فواز دحدوح، عروة أبو نواية، إضافة إلى أعمال نحتية للفنان خالد تمر.

■ [illegible] الأسد للثقافة في مدينة الرقة مساء 2007/8/21 المعرض العربي للنحت والطوابع شارك فيه مجموعة من الفنانين العرب من سورية والسعودية و[illegible] مجموعة من الأعمال النحتية الفرعية المجسمة والنافرة المنفذة جميعها من النحاس والمرمر ومخلفات الآلات الصناعية [illegible] [illegible].

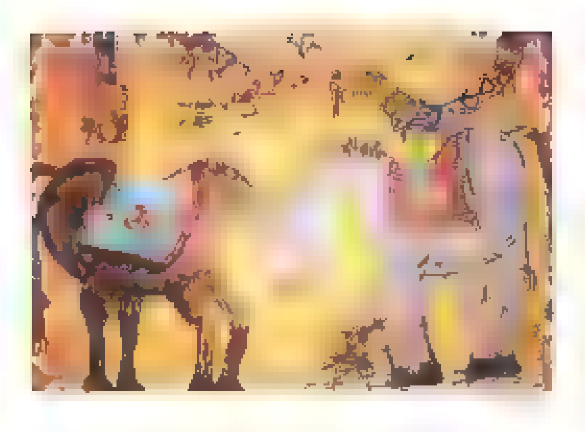
■ [illegible] 2007/8/25 معرضاً للنحات مصطفى علي ضم مجموعة منتخبة من أعماله [illegible].

■ شهدت [illegible] أواخر آب 2007 فعاليات ملتقى النحت الرابع بمشاركة الفنانين: محمد بعجانو [illegible] [illegible].

■ شهدت صالة معرض في مركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2007/8/2 معرضاً للفنانة إلهام حيدر حمل عنوان (تحية [illegible] وود) ضم مجموعة من أعمالها [illegible].

* * *

التشكيل العربي



■ [illegible]

■ [illegible] دولة الامارات العربية المتحدة [illegible] 2007/8/[illegible] معرض للفنانة التشكيلية [illegible] عالمي الجديد

جريدة الاتحاد الظبيانية 3 /2007/8

■ شهدت صالة بيت الرؤى للصور [illegible] 9 /2007/8 معرض [illegible] اللجوء تحدي [illegible] شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين العراقيين

■ شهدت صالة [illegible] الفني للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2007/7/8 معرض [illegible] الأول للفنانين التشكيليين [illegible] في سوريا

■ [illegible] الامارات العربية المتحدة مساء 2007/7/15 معرض للفنانة [illegible] بعنوان [illegible]

[illegible] 2007/7/22

■ شارك ما يقارب 80 شابا وشابة من [illegible] الرسم في [illegible] المملكة العربية السعودية في مسابقة لفن الرسم على الجدار [illegible] [illegible]

[illegible] الظبيبي 2007/7/29

■ شهدت صالة [illegible] في [illegible] 2007 معرض للمدينة [illegible] الصور الفنية [illegible]

جريدة الاتحاد الظبيانية 2007/8/5

■ [illegible] مساء 2007/9/4 معرضا للفنان [illegible] العراقي [illegible] بعنوان جلجامش [illegible]

جريدة الاتحاد الظبيانية 1 /2007/9

* * *

التشكيل العالمي:

■ شهد معهد تعليم اللغات بكلية الآداب بجامعة دمشق قبل ظهر يوم 2007/5/5 مهرجان الثقافة اليابانية الذي شمل فعاليات مختلفة من بينها الرسوم المتحركة

■ في متحف (بيسين بوريبير) باسبانيا أقيم مطلع أيار 2007 معرض البورتريهات الخاصة بالقرن العشرين لكبار فناني القرن العشرين ضمن معرض عنوانه الوجوه: الرؤية و تحية للفنانين بابلو بيكاسو ماكس جاكوب سلفادور دالي، فندي وارهول وغيرهم من الفنانين الذين رفضوا ... عن أعمال ... ترجع أهمية البورتريه لرسوم باليد أمام أهمية الصورة الضوئية واليوم ... في الوجه ... ثم فقد مهمته الأولى إبراز الشبه ما بين الرسم والإنسان لرسوم ... من البورتريه في التعبير عن مجتمع ومساوئه وأيضا في تصوير حالة ... النفسية فقد تداخل هذا الفن مع التحليل النفسي الذي ... مطلع القرن العشرين ... البحث في ... أهم من البحث في تفاصيل الوجه وملامحه ومن هذه الناحية تبنى الألوان شكلا ... والتعبير عن عمق النفس وأبعادها

مجلة فيغارو الفرنسية أيار 2007

■ شهد مجمع الثقافي في مدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع أيار 2007 معرض الفن التشكيلي المعاصر بعنوان جنوب أفريقيا الصاعدة الجذور بعيد في الأصالة شارك في هذا المعرض الذي يستمر حتى الخامس عشر من أيار 15 فنانا من مقاطعة ... وست في جنوب أفريقيا

جريدة الاتحاد الظبيانية 2007/5/5

■ في مزاد أقامته دار سوذبيز العالمية للمزادات في نيويورك مطلع أيار 2007 بيعت لوحة هامة للرسام الانطباعي الفرنسي بول سيزان بمبلغ 25 مليون دولار أمريكي وهو أعلى رقم من نوعه ... لوحة الفنان الفرنسي الشهير ... السعر ... اللوحة ... باسم (حياة ساكنة وبطيخة خضراء) يتراوح بين 14 و18 مليون دولار علما بأن هوية الشاري ظلت مجهولة وقد شهد المزاد بيع العديد من الأعمال الفنية ... لوحة ... 15.1 مليون دولار

مجلة (زهرة الخليج) الظبيانية 2007/5/9

■ شهد خان ... بدمشق القديمة خلال شهر أيار 2007 معرضا فنيا ... سميرة ... تحت عنوان (صور ... الأسود) ساهم بإشرافها الفنان الاسباني خوسي فريكيانس بالتعاون مع عدد من طلاب كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق عبر ورشة عمل ... أكثر من أسبوعين المادة التي استخدمت في إنجاز العمل هي مسحوق الأرز والبارود الأسود وقد شمل العمل على عبارات ومقاطع باللغة العربية ... من ... سوريين وعرب تتحدث عن السلام ... العرض البصري موسيقى ...

[illegible]

بدمشق في المدري من ايار 2007 معرضاً للفنانة التشكيلية ماري رو مرد نجيب [illegible] معرض مجموعة لوحات [illegible] [illegible]
[illegible] 2007/5/28

[illegible]
العربية [illegible] 2007/6/3 [illegible]
مستوحاة من الأعمال الفنية [illegible] عائدة لمجموعة من الفنانين [illegible] الفنانين [illegible] كاسر و ماكس [illegible] كما [illegible] معرض [illegible]

[illegible]

● [illegible] مركز الثقافة الروسي بدمشق [illegible] 2007/6/10 معرض [illegible] للفنان الروسي فلاديمير [illegible]

[illegible]

● [illegible] حكومة [illegible] حاكم اقليم الباسك [illegible] لوحة الغورنيكا الشهيرة التي [illegible] الفنان [illegible] بابلو بيكاسو عام 1937 [illegible] الحرب [illegible] الى [illegible] غورنيكا في منطقة الباسك والتي [illegible] على يد [illegible] الالمانية [illegible] تقدم حاكم الباسك [illegible]

[illegible]

الدمار التي تعرضت له خلال الحرب الأهلية الاسبانية (1936 - 1939)

[illegible]

وتكريم لبابلو بيكاسو مبدع اللوحة [illegible]

[illegible]

عام الحرب الاهلية [illegible] الحاكم في اقليم [illegible]

[illegible] لوحة الغورنيكا تعبير عن [illegible] غورنيكا والاسبان كلهم [illegible] لا يمكن محاسبة الحكومة [illegible] و تقديم [illegible] عقب [illegible] ان [illegible] اللوحة [illegible] بعيد عن [illegible]

[illegible]

كالبو [illegible] ان هناك صعوبات فنية [illegible] اللوحة [illegible] تقوم الحكومة [illegible] هذه الصعوبات [illegible]

جريدة [illegible] الاتحاد [illegible] الظبيانية [illegible]

[illegible]
2007 معرضاً للنحت [illegible] من [illegible]

[illegible]

[illegible]

فان كوخ

الماءة) ولقاً نعيشه في كل يوم، لكنها منقولة وفق مخيلة النحات نفسه، وهي مخيلة تكون خاصة وحرية أو مقيرة لدى البعض الآخر.

جريدة (البعث) السورية 2007/7/8

■ قالت الحكومة الروسية أن عملية جرد أمر بها الرئيس الروسي (فلاديمير بوتين) أظهرت اختفاء أكثر من 160 ألف قطعة من المعروضات الفنية في متاحفها على مدى الأعوام الثماني الماضية، وذكرت الأنباء أن التحقيق بدأ بعد أن كشف النقاب عن أن معروضات تقدر قيمتها بحوالي خمسة ملايين دولار جرى تهريبها من متحف (أرميتاج) في مدينة (سان بطرسبورغ) بوساطة أحد أمناء المتحف. وقال النائب الأول لرئيس الوزراء الروسي (ديمتري ميدفيديف) في اجتماع بشأن عملية الجرد أن أهم شيء هو أننا اكتشفنا أن هنالك 160 ألف قطعة اختفت في السنوات الثماني الماضية وأضاف في تعليقات بثتها إحدى المحطات الإخبارية الروسية أن الموقف مزعج للغاية، حيث فحصنا 500 متحف فيها عشرون مليون قطعة، وهو ما يمثل ربع إجمالي المعروضات في متاحف البلاد.

■ شهد المركز الثقافي الإسباني (معهد ثربانتس) بدمشق مساء 2007/7/23 معرضاً وطاولة مستديرة لفن الإعلانات الإسبانية، ضم المعرض 200 قطعة تخطيطية بمقياس 50 × 70سم بالإضافة إلى 100 قطعة سمعية بصرية مجمعة في DVD لمدة 40 دقيقة ويحتوي على أفضل أنواع التواصل التفاعلي والمرئي. أما الطاولة المستديرة فشارك فيها نزار عازي، معتز ملص، وإحسان عنتابي.

■ قالت إدارة متحف فيكتوريا الوطني الأسترالي أنه ثبت أن لوحة نسبت طويلاً للفنان الهولندي الشهير (فان كوخ) هي ليست من أعماله بعد سلسلة من الاختبارات أجراها خبراء الفن في العاصمة الهولندية (أمستردام).

وكان المتحف الذي يوجد مقره في ملبورن ثاني أكبر المدن الأسترالية، قد اقتنى اللوحة التي تحمل اسم (رأس رجل) عام 1940 ويقدر ثمنها في حال كونها من أعمال فان كوخ حقاً بنحو 21 مليون دولار.

وصرح مسؤولو المتحف الأسترالي بأنه على الرغم من خيبة الأمل لهذا الاكتشاف فإن خبراء متحف فان كوخ في أمستردام خلصوا إلى أن اللوحة رسمت خلال نفس الفترة التي عاشها الفنان الهولندي، وإن كان بها اختلافات في الأسلوب عن أعمال فان كوخ الحقيقية.

وتقول إدارة متحف فيكتوريا الوطني إن عملية تحديد نسب اللوحات هي جزء من الحياة اليومية في أي متحف فن كبير فيه مجموعة كبيرة ومركبة من المقتنيات.

وثارت شكوك حول اللوحة قبل عام حين شاهدها نقاد في معرض أقيم في أدنبرة باسكتلندا مما دفع مقتنيها إلى إرسالها إلى متحف فان كوخ في أمستردام لإجراء مزيد من الفحوص.

ملحق الثورة الثقافي 2007/8/7

■ فاجئت بولندا مؤخراً مساعي ألمانية لاستعادة أعمال فنية، سقطت في أيدي البولنديين بعد الحرب العالمية الثانية.

وتحاول متاحف ألمانية الحصول على هذه الأعمال التي ظلت في بولندا بعد تغيير الحدود في نهاية الحرب.

وأكد المتحدث باسم الحكومة الألمانية (توماس ستيغ) في مؤتمر صحفي أن المساعي الألمانية لاستعادة الأعمال الفنية مستمرة، وامتد الخلاف أعواماً على هذه الأعمال التي تضم مخطوطات لموزارت وبيتهوفن وغوته وطائرات جمعها السياسي النازي (هرمان غورينغ) الذي كان شغوفاً بالفن، علاوة على ما يطلق عليها مجموعة كتب برليتكا.

ملحق الثورة الثقافي 2007/8/7

■ تمكن المحققون الفرنسيون من استعادة لوحتين للفنان العالمي الشهير بابلو بيكاسو كانتا قد سرقتا من منزل حفيدته ديانا ويدماير بيكاسو في باريس خلال شهر شباط 2007، واللوحتان المسروقتان هما لوحة لابنة بيكاسو (مايا) بعنوان (مايا والدمية) والثانية لزوجته الثانية (جاكلين) بعنوان (بورتريه لجاكلين) وتقدر قيمتها بـ50 مليون يورو أي 66 مليون دولار.

وكانت الشرطة قد تلقت معلومة من متعامل باللوحات الفنية الأمر الذي دفع جهازين للشرطة الفرنسية متخصصين بالسرقات المسلحة وبتهريب التحف الثقافية وعملا على مراقبة المشتبه به.

وبعد أكثر من شهر على المراقبة والمتابعة

الحقيقة اكتشفت الشرطة بأن المشتبه به الرئيسي ينوي بيع العملين الفنيين، فاعتقلته بصحبة شخص ثانٍ كان يحاول شراءهما، ثم اعتقلت شخصاً آخر له علاقة بالسرقة، لكن الشرطة لم تكشف المزيد من التفصيلات بشأن لصوص اللوحات الفنية.

جريدة (تشرين) الدمشقية 2007/8/9

■ تحت عنوان (الجدران. نأي وتعب) أقام المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق اعتباراً من 2007/9/4 تظاهرة فنية شملت على معرض للصور الضوئية حمل عنوان (جدران) للفنانة الفلسطينية (رولا حلواني) تتحدث حول جدار الفصل العنصري في فلسطين، والفنان الألماني (كارل لودفيغ لانغه) تتحدث حول جدار برلين من 1961 - 1989 أقيم المعرض بصالة مصطفى علي بدمشق مساء 2007/9/4

وشملت التظاهرة على محاضرة للفنانة (رولا حلواني) حول موضوع جماليات التوثيق الفوتوغرافي، أعقبها افتتاح معرض (جدار برلين بعد سقوطه 1989) افتتح بصالة معهد غوته. ومساء 2007/9/6 وفي الساحة المجاورة لصالة مصطفى علي وضع الفنانان الألمانيان (اندرياس كرهتر) و(كريستا علاس) اللمسات الأخيرة على تكوينهم الفني (الجدران نأي وتذهب) وهو مؤلف من ثلاثة عناصر جدارية عملا على إنجازها في الفترة من 4 الى 2007/9/8.

■ شهد متحف (تيسن) بالعاصمة الإسبانية (مدريد) حتى السادس عشر من أيلول 2007 معرضاً للفنان الهولندي الشهير فان كوخ ضم الأعمال الأخيرة التي نفذها، والمعرض هو أول معرض لفان كوخ في إسبانيا وفي جميع أنحاء العالم مخصص للمناظر الطبيعية التي رسمها هذا الفنان في منطقة (أوفير) الفرنسية قبل أن يصيب نفسه بطلق ناري في نوبة جنون يوم 28 تموز عام 1890 ويلقى حتفه.

■ شهد قصر الإمارات في العاصمة الإماراتية أبو ظبي مطالع أيلول 2007 معرضاً حمل عنوان (ترسانة القياصرة الروس كنوز متاحف الكرملين في موسكو) ضم المعرض عدداً كبيراً من التحف الفنية البديعة وروائع المصنوعات النادرة.

ملحق الثورة الثقافي 2007/9/18

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني (معهد ثيربانتس) بدمشق مساء 2007/10/25 معرضاً تكريمياً للفنان العالمي بابلو بيكاسو نظمه الفنان التشكيلي السوري نزار غاري مستخدماً تقنيات رقمية حديثة لإعادة إنتاج بعض اللوحات الشهيرة الموجودة في كبرى المتاحف العالمية لهذا الفنان الإسباني الشهير، بحيث يستطيع المشاهد تكوين فكرة مباشرة عن مقاييس ونوعية اللوحات الأصلية.

رافق المعرض عرض فيلم وثائقي من إنتاج الفنان غاري.

* * *

الأخيرة ..

تختزل الحركة التشكيلية السورية المعاصرة كافة ما تموج به الحياة التشكيلية العالمية من أطياف فنية، بدءاً من الكلاسيكية والواقعية التقليدية ومروراً بالتعبيرية والتجريدية والفنون المركبة، بين شطط أو مبالغات، ولكن رغم تأثرها بالاتجاهات الفنية المعاصرة، وبحثها الحثيث عن ذاتها وانعكاساتها، لم تنخرط في فخ الفن الصادم والمشوّه، الذي لا يرتكز على جمال ولا يخدم فكرة، ولا يستند إلى مفهوم، ولا يحترم قاعدة أو أصول، وفي نفس الوقت لم تنغلق أو تتراوح في الأساليب الجامدة، المكرورة، النمطية، بل ظلت تقوم بتوافق وانسجام بين عنصرها المنفتح بالإضافات والمعروفات والتجديد الذي لا يقف عند حد، وبين الأرض التي تقف عليها، والموروث الحضاري البعيد والعميق والأصيل الناهضة عليه.

بمعنى آخر، رغم تأثر حركة التشكيل السوري المعاصرة بالاتجاهات الفنية العالمية الحديثة، إلا أنها ظلت محافظة على نوع من العلاقة الرصينة الهادئة عن فنون العنف والصرعات والاستعراضات الذاتية المريضة وشبه المجنونة. وفي نفس الوقت ظلت لصيقة بمكانها وتراثها، ما جعلها محصنة ضد الاختراقات المشوهة، والمبالغات المقلوبة، وفنون الصرعات المتمردة على تاريخ الفن ومفاهيمه المتراكمة عبر أحقاب طويلة، رغم المحاولات المستميتة لبعض الفنانين وصالات العرض والإرساليات الثقافية الغربية، إدخالها في هذا النفق المظلم، لاسيما فنون الشباب الموهوب الواعد، بهدف اقتلاعها بعيداً عن جذورها وخصوصية أرضها وموروثها، تمهيداً وتوطئة لجعلهم طعاماً سهلاً لغول العولمة الذي يريد تلوين العالم بلونه الواحد !!

ولأن كلية الفنون الجميلة التابعة لجامعة دمشق، تقوم منذ العام 1960 بتأهيل وتدريب الكوادر الفنية التشكيلية الشابة، ورفد الحياة العامة والحياة التشكيلية بهم، كانت ولا تزال، هدفاً رئيساً للراغبين بتخريب هويتنا، كونها تشكل النبع الذي يغذي نهر الفن السوري المعاصر، وتشويه النبع، لابد أن يشوه النهر!!

بل إن تحصين وتقوية مراكز تأهيل وتدريب المواهب الشابة، هي الطريقة الأنجع والأضمن والأسرع لحماية هويتنا في مهب رياح العولمة، وفقدان الهوية، وحرفها عن أي هدف يمكن أن يخدم قضية اجتماعية أو وطنية أو قومية أو إنسانية أو حتى جمالية!!

من هنا علينا تحصين هذه المراكز، وتطوير مناهجها وأدوات تدريسها، وربطها بشكل وثيق بموروث أمتنا العربية الأصيل، وفي نفس الوقت، بعصرنا وإفرازاته الثقافية المدهشة.

■ أمين التحرير